

LA CHANSON POLYPHONIQUE FRANÇAISE

Jean-Pierre Ouvrard

DU XVI^e SIECLE

Guide Pratique



Centre d'Art
polyphonique
de Bourgogne

Centre d'Etudes
polyphoniques
et chorales
de Paris

LA CHANSON POLYPHONIQUE FRANÇAISE DU XVI^e SIECLE

Guide Pratique

Jean-Pierre Ouvrard

Maître Assistant
au Centre d'Etudes Supérieures
de la Renaissance (Université de Tours)

Centre d'Art
polyphonique
de Bourgogne

Centre d'Etudes
polyphoniques
et chorales
de Paris

TABLE DES MATIÈRES

EN GUISE D'INTRODUCTION	p.7
Chapitre I <i>UN PEU D'HISTOIRE</i>	p.11
Chapitre II <i>AU-DELÀ DE LA PRATIQUE CHORALE.</i>	p.25
Chapitre III <i>LES ÉDITIONS MUSICALES</i>	p.29
Chapitre IV <i>PRINCIPAUX PROBLÈMES D'INTERPRÉTATION</i>	p.41
* <i>Première partie : TEMPO ET NOTATION.</i>	p.41
* <i>Deuxième partie : RYTHME ET PHRASÉ</i>	p.55
* <i>Troisième partie : MUSICA FICTA</i>	p.61
* <i>Quatrième partie : LE TEXTE.</i>	p.73
Chapitre V <i>DE LA CHANSON DU XVI^e SIÈCLE À SON ENVIRONNEMENT MUSICAL</i>	p.87
ENVOI	p.93
Annexe I <i>ÉDITIONS MUSICALES - BIBLIOGRAPHIE</i>	p.95
Annexe II <i>CATALOGUE PAR INCIPIT</i>	p.105

EN GUISE D'INTRODUCTION

XIX^e

Quand Victor Hugo, en plein XIX^e siècle, déclare "que la musique date du XVI^e siècle", ce qu'il énonce en paradoxe est une réelle conviction, celle d'une poignée d'hommes, artistes et intellectuels, à qui quelques érudits curieux et intrépides viennent de révéler cette musique. Ce qui dénonce, aujourd'hui, un autre paradoxe : *que la musique de la Renaissance ne date que du XIX^e siècle* (1).

C'est, en effet, dans la première moitié de ce siècle qu'apparaissent, grâce à des hommes comme Alexandre Choron (1771-1834), François-Joseph Fétis (1784-1871), le Prince de la Moskowa (1803-1857), les premières manifestations d'une pratique archéologique de la musique, les premiers "monuments" d'un *musée musical* (2) qu'on ne cessera désormais de développer. La musique religieuse du XVI^e, et en particulier Palestrina, sont au premier rang de l'inventaire de ce musée.

**FÉTIS
ET SES
CONCERTS
HISTORIQUES**

On y trouve aussi, en bonne place, la musique profane, notamment des chansons françaises polyphoniques. C'est sans doute à Fétis qu'il faut attribuer le coup d'envoi de la pratique de ce répertoire, avec le second de ses *Concerts Historiques* donné à Paris le 16 décembre 1832 : *La Musique du seizième siècle à l'église, au concert, au bal*. Au cours de ce programme, fort copieux — il aurait duré quatre heures... — on a pu entendre, entre autres, des "Chansons françaises à quatre et cinq voix, par Clément Janequin et Claude Goudimel (1530 à 1572)" (3), ainsi qu'une "*Pavanne*" (sic) "alternativement chantée et jouée par les instruments" (4). Il est très vraisemblable qu'il s'agit là de la célèbre pavane de Thoinot Arbeau, *Belle qui tiens ma vie*, dont le succès dans les milieux choraux ne s'est jamais démenti jusqu'à nos

LA PAVANE

(1) Pour mieux comprendre cette idée et la resituer dans l'histoire globale des mouvements de *chant choral*, on relira avec profit l'article de Jean-Yves Hameline, "Que le *chant choral* ne date que d'hier" dans *Le chant choral, pour quoi faire ?* (*Chant choral* n° 1, 1973).

(2) Comme dit Jean-Yves Hameline (art.cit.) "résurrection d'œuvres désolidarisées des pratiques réelles qui leur avaient donné naissance et forme".

(3) *Revue musicale* n° 40 (3 novembre 1832).

(4) *Revue musicale* n° 47 (22 décembre 1832).

jours (5). On la retrouve en 1843 dans le *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la société de musique vocale religieuse et classique... sous la direction de Monsieur le Prince de la Moskowa* (6), et l'on sait que Charles Gounod en écrira plus tard une harmonisation.

TUBES Il est très curieux de remarquer que quelques titres du répertoire, véritables chevaux de bataille des mouvements choraux du XX^e siècle, étaient lancés avant 1850 : *Belle qui tiens ma vie*, *Alta Trinità* (voir note 5), *La Bataille de Marignan*, et le fameux *Ave Maria* d'Arcadelt qui s'est révélé plus tard n'être qu'une adaptation d'une chanson à 3 voix du même musicien (*Nous voyons que les hommes*), commise en 1842 par Pierre Louis-Philippe Dietsch (1808-1865) (7). Ce n'est donc pas tout à fait un paradoxe que de dire que la chanson Renaissance des chorales du XX^e siècle date du XIX^e. L'existence, assurée ou présumée, de certains *faux* en ferait une quasi vérité. La question reste ainsi posée pour un autre de nos "tubes", *Mon cœur se recommande à vous* (à 4) de Lassus (?) (8).

PIONNIERS C'est incontestable, notre pratique actuelle du répertoire de la Renaissance a une dette considérable envers ces pionniers et leurs successeurs immédiats : Charles Bordes (1863-1909) et Henri Expert (1863-1952) (9) surtout qui en réalisa de nombreuses éditions. Il n'est pas indifférent, d'ailleurs, que presque tous se préoccupèrent aussi de faire chanter cette musique, Charles Bordes avec *Les Chanteurs de Saint Gervais*, Henri Expert avec *La Chanterie de la Renaissance Française* (10). Leur enracinement dans le XIX^e et dans ses mouvements de chant choral explique sans doute que, en dépit de leur connaissance de l'époque, ils se soient contentés d'une interprétation chorale, qu'ils ont léguée aux générations suivantes, par l'entremise notamment d'un mouvement comme *A Cœur Joie*. Dans les années 1950, ce sont des chefs de chœur comme Stéphane Caillat et Philippe Caillard qui

(5) De même que le nom moins fameux *Alta Trinità Beata* interprété dans le même programme (Laudi Spirituali) dont Berlioz écrit : "Quelques-uns attribuent ce chœur à Monsieur Fétis qui aurait mis ainsi son ouvrage sous le puissant patronage d'un célèbre inconnu". (*Revue et Gazette Musicale* du 30 janvier 1842).

(6) Dans le cinquième volume dont voici le contenu : *La déploration de Jehan Ockeghem* (Josquin des Prés), *La Bataille de Marignan* (Clément Janequin), *Sçais-tu dire l'ave*, *Si le longtemp*, *Ce faux amour*, *Fuyons tous d'amour le jeu*, *Bonjour mon cœur*, *Le temps peut bien*, *Je l'ayme bien*, *Si vous n'estes en bon point* (Orlande de Lassus), *Belle qui tiens ma vie* (Inconnu). Dans le volume 11, on trouve aussi *Le chant des oiseaux* (Clément Janequin) et *Tout au rebours* (Maillart).

(7) Edition de la chanson originale et de son adaptation à paraître chez Philippe Caillard.

(8) Lassus a bien écrit une chanson sur ce texte de Marot, mais elle est à 5 voix et ne présente aucune parenté avec cette version à 4, dont on ne trouve par ailleurs aucune trace dans les sources du XVI^e.

(9) On peut signaler également, en Allemagne, Robert Eitner (1832-1905), Adolf Sandberger (1864-1943).

(10) D'autres interprètes pourraient encore être signalés : Henri Opienski (Ensemble vocal *Motet et Madrigal*), Yvonne Gouverné, La Société de Musique d'Autrefois, etc...

CHANT CHORAL

prennent le relais, avec le succès que l'on sait. Beaucoup, entre 1950 et 1970, ont découvert cette musique sous cette forme et avec cette sonorité chorales, qui, malgré une évolution incontestable (inséparable d'une transformation générale du chant choral qui doit alors beaucoup à des hommes comme César Geoffray) demeurent profondément et pour longtemps marquées par ces sources romantiques lointaines.

SONORITE AUTHENTIQUE

Parallèlement, cependant, d'autres musiciens effectuent une autre approche de la même musique, plus sensible à la recherche de sonorités "authentiques". Ce qui est déjà en germe dans la démarche d'un Fétis dont le concert historique du 16 décembre 1832 fait appel aux instruments anciens (violes, orgue, théorbe). Ce mouvement, on le sait, s'est considérablement accentué dans les deux dernières décennies : il suffit d'observer l'évolution de la discographie pour en mesurer l'impact.

Cette transformation du "modèle" sonore attaché à la chanson polyphonique du XVI^e me semble aujourd'hui irréversible. Le présent travail voudrait donc à la fois aider à cette mutation et promouvoir un répertoire dont la pratique, me semble-t-il, s'est trouvée affectée par le heurt entre ces deux approches.

CHAPITRE PREMIER

UN PEU D'HISTOIRE

VOCALITE

CHANSON XVI^e

≠

CHANSON XV^e

Pour nos oreilles musicalement cultivées.— mais cette culture n'est pas innocente, et il faudra en corriger la perception —, le premier caractère qui affecte globalement la chanson du XVI^e siècle est un "sound" essentiellement vocal (1). Par quoi elle se distingue catégoriquement de ce qui la précède immédiatement, la chanson courtoise du XV^e siècle, et en particulier de la Cour de Bourgogne (Dufay, Binchois...), caractérisée quant à elle par le mélange des timbres vocaux et instrumentaux (2). Les deux styles (on pourrait les concrétiser par Janequin d'un côté, Dufay de l'autre) s'opposent également à plusieurs titres : par le nombre des voix (communément trois au XV^e, quatre au XVI^e), par l'invention formelle poético-musicale (le XVI^e se libère de la contrainte des formes fixes, rondeau, ballade et virelai), par la nature du contrepoint (à la fois plus homogène et plus diversifié au XVI^e)...

JOSQUIN DES
PRES

Dans la phase de transformation fondamentale par laquelle nous passons de l'un à l'autre, une génération de musiciens joue un rôle décisif, celle de Josquin Des Prés. L'œuvre profane de Josquin (3) est d'ailleurs tout à fait exemplaire de la modification qui s'opère à la fin du XV^e siècle. Certaines de ses chansons, telles *Adieu mes Amours*, *Comment peult avoir joye*, *Une mousse de Biscaye*, etc... appartiennent encore en partie à l'esthétique du XV^e, notamment par le mélange des idiomes vocal et instrumental. D'autres au contraire, sont déjà tout à fait conformes au modèle XVI^e : on pense aussitôt à *Mille regretz*, mais on pourrait également citer, pour rester dans les chansons à quatre, *Baises*

(1) Pour des raisons historiques (cf. Introduction), cette vocalité est souvent perçue comme une *choralité*.

(2) Voir, par exemple, DUFAY, Guillaume. *Cantiones. Opera Omnia*. VI. (H. Besseler, éd.). American Institute of Musicology, Rome, 1964 (Corpus mensurabilis musicae, I. VI)
BINCHOIS, Gilles. *Die Chansons von Gilles Binchois*. (W. Rehm, éd.). Mainz. B. Schott's Söhne. 1957.
DUFAY, Guillaume. *Zwölf Geistliche und Weltliche Werke* (H. Besseler, éd.). Wolfenbüttel, Mösel, s.d. (Das Chorwerk, n° 19).
BINCHOIS, Gilles. *Sechzehn Weltliche Lieder*. (W. Gurlitt, éd.). Wolfenbüttel, Mösel, s.d. (Das Chorwerk, n° 22).

(3) Voir Bibliographie DES 1 - 2 - 3 - 4 -

N.B. Dans la mesure du possible, les références bibliographiques utiliseront un code (Ex. DES 1.) dont on trouvera l'explicitat on dans l'annexe I.

moy (4) ou *Cueurs desolez* (5). Il est d'ailleurs symptomatique que ces chansons, ainsi que celles à cinq et six voix, aient été rééditées à plusieurs reprises au XVI^e siècle (6).

A Josquin, quelques autres musiciens franco-flamands peuvent être associés : entre autres, Pierre De la Rue, Jean Mouton, Antoine de Févin, Loyset Compère, Antoine Brumel... Globalement, leurs œuvres présentent les mêmes aspects, et nous les rencontrons souvent dans les mêmes publications ou les mêmes manuscrits (7). Deux types plus particuliers, l'un archaïque, l'autre plus nouveau, s'en détachent : le *motet-chanson* et la *chanson rustique*.

MOTET-CHANSON

Les *motets-chansons*, conformément au modèle ancien du motet médiéval des XIII^e et XIV^e siècles, comportent, au ténor en général, un *cantus firmus* en latin emprunté au chant liturgique (8). Ce genre est utilisé en particulier dans les *déplorations* (9). En raison de la référence liturgique qu'elles intègrent au texte profane (en vulgaire), on pourrait être tenté d'assimiler ces musiques aux motets du XVI^e et d'y voir des polyphonies chorales. L'analogie avec le motet médiéval, genre élitiste s'il en est et musique de solistes, me semble un meilleur guide : l'osmose du sacré et du profane, inhérente à la culture ancienne, n'implique nullement qu'il s'agisse d'une musique de chapelle (10).

-
- (4) On en a aussi, du même Josquin, une version à 6 voix. cf. **PET 1** (p. 195) et **DES 1** vol. 2. p. 51.
 - (5) cf. **DES 2** p. 6. Selon H. Osthoff, cette chanson, attribuée à Josquin, serait de Benedictus Appenzeller.
 - (6) **DES 4** et *Trente sixiesme livre contenant XXX chansons très musicales, a quatre cinq & six parties... Le tout de la composition de feu Josquin des Prez*. Paris, Pierre Attaingnant. 1549.
Le Roy et Ballard n'ont pas consacré de volume entier à Josquin, mais plusieurs chansons sont incluses dans des recueils anthologiques (1560, 1572², 1578¹⁴). Chaque fois que cela sera possible, les sources originales seront citées avec la référence du R.I.S.M. : *Recueils imprimés, XVI - XVII^e siècles, I. : Liste chronologique* (F. Lesure, éd.). München-Duisburg, G. Henle. 1960 (*Répertoire international des sources musicales*).
 - (7) Par exemple, dans les premiers imprimés musicaux publiés par O. Petrucci. *Harmonice musices Odhecaton...* 1501. *Canti B...* 1502 *Canti C...* 1503. cf. **PET 1 - 2** -
Egalement dans les deux manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles, dits *Chansonniers de Marguerite d'Autriche*, cf. **A 23**.
 - (8) On peut en voir deux exemples, de Pipelare et Pierre De La Rue, dans **DES 2** (Chansons 8 et 13). Voir aussi **A 23**.
 - (9) Par exemple, de Josquin, la *Déploration sur la mort de Jean de Ockeghem*. cf. **DES 1**. vol. II. p. 56, ou Editions musicales de la Schola Cantorum, ou *The Medici Codex of 1518* (E.E. Lowinsky, éd.) Chicago and London, The University of Chicago Press. 1968. p. 338 (Monuments of Renaissance Music. IV.)
N.B. La source originale (voir, par exemple, **DES 4**) présente la musique entièrement en notation noire (symboliquement), et sans clef. La transcription de Lowinsky en mode de mi transposé sur la me paraît sonner trop haut pour le caractère de la musique. La transcription en mi me semble préférable.
 - (10) Il ne faut pas oublier que, pour l'essentiel, ces musiques, même profanes, sont l'œuvre de clercs nourris, plus que quiconque, de culture religieuse et de symbolisme liturgique.

CHANSON RUSTIQUE

La *chanson rustique*, selon l'expression des Recueils de Poésie (11), s'apparente elle aussi à la technique d'écriture sur *cantus firmus*. Elle est l'élaboration polyphonique, savante, d'une mélodie empruntée (*cantus prius factus*) qu'on peut, dans certains cas, supposer populaire. C'est sans doute le cas, chez Josquin, de *Adieu mes amours*, dont la mélodie est aussi traitée par Jean Mouton (12), de *Petite Camusette*, déjà exploitée par Ockeghem (13) avant d'être reprise par Antoine de Févin (14) et d'autres après lui (15). Les différentes versions polyphoniques de la chanson célèbre *L'amour de moy s'y est enclose* (16) appartiennent également à cette catégorie. On peut d'ailleurs l'étendre aux nombreuses chansons de cette époque caractérisée par une inspiration popularisante (17).

MODELE XVI^e

Donc, dès les premières années du siècle, le modèle général de ce que sera la chanson polyphonique du XVI^e est déjà confectionné. On peut en voir un exemple-type, dans la chanson à quatre, *Cueurs desolez*, attribuée à Josquin en 1529 (18) et à Benedictus Appenzeller en 1542, dont on pourra entendre une belle interprétation par l'Ensemble anglais *Musica Reservata* (19) : vocalité (toutes les voix sont chantables), texte de forme libre (cinquain de décasyllabes, polyphonie à quatre voix, contrepoint très homogène...

Avant d'aller plus avant dans cette description historique et stylistique du répertoire, il peut être utile de voir plus précisément

(11) *Chansons nouvellement composées sur plusieurs chants tant de Musique que Rustique...* Paris, Jean Bonfonds, 1548.
On trouve aussi l'expression chez Jean Molinet et chez Noël Du Fail.

(12) cf. A 15 p. 14

(13) La chanson de Ockeghem est rééditée dans A 23, ainsi que dans *The Mellon Chansonier* (L. Perkins and H. Garey, éd.) New Haven and London, Yale University Press, 1979.
N.B. Dans cette chanson, les quatre voix sont pourvues de textes et sont donc chantables sans le secours d'instruments. La chanson de Josquin est rééditée, entre autres, chez Salabert (cf. C4)

(14) Editée par Aimé Agnel sous le nom de Josquin des Prés. cf. C 5 (*Plein Jeu* 132).

(15) Willaert, Crecquillon (1572²).

(16) Cf. A 6 p. 138 et 142 et *Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus* (A. Geering et H. Trümpp, éd.). Bâle. Bärenreiter 1967. (Schweizerische Musikdenkmäler. Bd 5.) p. 79.81.82.

(17) Par exemple, *Au bois, au bois madame* de Pierre Moulu, *La la l'oyssillon du bois* de Jean Mouton et autres chansons dans lesquelles on retrouve les caractères typiques de la chanson populaire ("Au joly bois madame savez-vous qu'il y a", ou "Mon père m'a mariée, à ung vilain m'a donnée..." etc...). Pour des chansons de ce type en édition moderne, voir A 6.

(18) 1 5 2 9³.

(19) Disque ARGO ZRG 793.

PARTITION

TESSITURES

comment ces chansons se présentent le plus communément. Je prendrai donc comme cobaye le type le plus courant, la chanson à quatre parties. Il importe d'abord de savoir que les quatre voix de la polyphonie ne sont jamais présentées en partition, mais en parties séparées (20) : la disposition en partition incombe donc toujours à l'éditeur moderne (21). Ces quatre voix sont, de l'aigu vers le grave : *superius* (22), *contratenor* (23), *ténor* et *bassus* (24). Cette terminologie ne doit pas se confondre avec des tessitures (25). Le tableau ci-dessous donnera une idée de la diversité des registres qui sont ainsi désignés (26). On comprend donc aisément qu'il soit difficile de faire coïncider la totalité du répertoire des chansons avec le profil étroitement stéréotypé du chœur mixte moderne, composé de soprani, alti, ténors et basses (27). (28).

MUSICIEN	INCIPIIT	SOURCE	CLEFS ORIGINALES			
			SUPERIUS	CONTRA TENOR	TENOR	BASSUS
PASSEREAU	Et gentil mareschal	1534 ¹²	sol 2	ut 1	ut 1	ut 3
PASSEREAU	Sur la rousée	1536 ⁴	sol 2	sol 2	ut 2	ut 3
JANEQUIN	Au premier jour (29)	1545 ¹⁰	sol 2	sol 2	ut 1	ut 4
PASSEREAU	Ce joly moys de may	1538 ¹³	sol 2	sol 2	ut 2	ut 3
HESDIN	Helas ma dame a quoy	1530 ⁵	ut 1	ut 1	ut 1	ut 3
HESDIN	S'il est a ma poste	1529 ²	ut 1	ut 1	ut 2	ut 4
CLEMENS	Oncques amour	1549 ²⁹	sol 2	ut 2	ut 3	ut 4
CERTON	Prestez m'en l'ung	1534 ¹³	ut 1	ut 3	ut 3	ut 4
SERMISY	O cruaulté	1528 ⁸	ut 1	ut 3	ut 3	fa 3
LE RAT	O cruaulté	1551 ⁹	sol 2	ut 2	ut 4	fa 4
JANEQUIN	O cruaulté	1540 ¹²	ut 1	ut 3	ut 4	fa 4
RICHAFORT	Le temps qui court	1545 ¹⁶	ut 4	ut 4	ut 4	fa 4
CANIS	Si par souffrir (à 5)	1543 ¹⁵	ut 3 / ut 4	ut 4	ut 4	fa 4
SERMISY	Le feu d'amour	1543 ¹¹	ut 2	ut 4	ut 4	fa 5

(20) Soit réunies dans le même volume, soit en deux, ou encore en quatre volumes (un par voix). Il s'agit, bien entendu, des imprimés, qui représentent la plus grande partie des sources. La présentation dans les sources manuscrites est similaire.

(21) Il faut entendre par ce terme le transcritteur, responsable scientifique d'une édition.

(22) On trouve aussi *cantus*, *discantus*, ou *dessus*.

(23) Egalement *altus*. *Haute-contre* est un terme tardif (fin XVI^e, début XVII^e).

(24) Plus tard, le ténor sera désigné par *taille*, ou *haute-taille*, le bassus par *basse-taille* ou *basse-contre*. Les voix supplémentaires sont désignées par la numérotation latine, *Quintus* ou *Quinta Pars*, *Sextus* ou *Sexta Pars*, plus tard en français, *Cinquième*, etc...

(25) Ainsi, dans les deux chansons à 3, *Je suis aymé* de Crecquillon (1552¹⁰), les parties de ténor et de *superius* ont exactement la même tessiture et sont écrites en clé de sol 2^eme ligne (le bassus est en ut 2).

(26) Il en était, d'ailleurs, de même au XV^e. A titre d'exemple, dans la chanson de Busnoys, *Bel Accueil (Chansonner Mellon)*, les trois parties, cantus, ténor et contratenor, sont toutes en ut 4.

(27) La connaissance des clés utilisées dans la source originale suffit à désigner la tessiture et l'ambitus des voix. En effet, on n'utilise pratiquement pas les lignes supplémentaires et il est rare de changer de clé au cours d'une chanson. Ainsi, la clé d'ut 4 désigne une tessiture de ténor.

Les tessitures les plus fréquemment utilisées, surtout avant 1550, sont en fait : mezzo-soprano, voire haute-contre (superius : ut 1), deux ténors (contraténor : ut 3, ténor : ut 4) et basse (bassus : fa 4). Après 1550, et vers la fin du siècle, les registres légèrement plus élevés — donc plus proches des tessitures du quatuor mixte moderne — sont plus courants : soprano (superius : sol 2), alto ou haute-contre (contraténor : ut 2), ténor (ut 3) et baryton (bassus : fa 3). La pratique actuelle en chœur mixte implique donc, de toute façon, une sélection dans le répertoire, ainsi que la transposition éventuelle (30) — déjà assurée par les éditions pratiques à destination chorale (31).

De Josquin à Claude Le Jeune ou à Sweelinck, ce modèle polyphonique (32) traverse le XVI^e siècle. Il est pourtant possible d'y distinguer plusieurs groupes.

CHANSON FRANCO- FLAMANDE

1.1. A la génération de Josquin succède ce qu'on peut appeler l'école franco-flamande. Il s'agit de musiciens des provinces du nord qui, bien que flamands, composent sur des textes français (33). Ils continuent la tradition du grand contrepoint de type "gothique", tout en imitant parfois le style des parisiens (cf. 2...). Leurs chansons sont publiées par l'éditeur anversois Tielman Susato, à partir de 1543 (34). Parmi les compositeurs les plus marquants de ce groupe, on peut citer : Nicolas Gombert, Jacques Clemens non Papa, Adrien Willaert, Thomas Crecquillon, Pierre de Manchicourt.

1.2. Dans la deuxième moitié du siècle, Susato sera relayé par Hubert Waelrant et Jean Laet (à partir de 1554), puis par Pierre Phalèse. Des compositeurs plus jeunes apparaissent alors, tels

(28) Ce tableau insiste à dessein sur les combinaisons de tessitures plus inhabituelles au détriment des tessitures les plus fréquemment utilisées, représentées ici par la chanson de Janequin *O cruauté*. Les clés désignent approximativement les tessitures suivantes :

sol 2 = soprano	ut 1 = mezzo-soprano
ut 2 = contralto ou haute-contre	ut 3 = ténor élevé
ut 4 = ténor	fa 3 = baryton
fa 5 = basse très grave (rare).	fa 4 = basse

(29) Cette chanson présente un caractère exceptionnel qui semble attester cependant que la terminologie des tessitures était déjà perçue. Le ténor porte l'indication *tertius superius*.

(30) Il va de soi que cette pratique a ses limites, voire ses inconvénients — le caractère d'une chanson peut s'en trouver altéré. Tout le répertoire n'est donc pas adaptable au chœur ou au quatuor vocal traditionnel.

(31) Cf. *Annexe 1 - C1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7*

(32) La description donnée ici n'est que partielle : d'autres éléments viendront s'y ajouter plus loin.

(33) Parfois, d'ailleurs, les mêmes textes que les musiciens parisiens.

(34) Catalogue complet dans MEISSNER, V. *Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato : eine bibliographische Studie zur niederländischen Chanson Publikation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Berlin, Merseburger 1967. (2 vol.)
Une partie des publications de Susato est rééditée en fac-simile. cf. **SUS 2 à 16**.

Jacques Arcadelt, Hubert Waelrant, Philippe de Monte, Pevernage, Corneille Verdonck, Noël Faignient, Severin Cornet, Sweelinck... Bien qu'il soit relativement inclassable (35), on ne saurait oublier Roland de Lassus.

CHANSON PARISIENNE

2.1. Parallèlement, un autre groupe, particulièrement actif, est constitué autour de l'imprimeur Pierre Attaignant, dont la production s'étend de 1528 à 1550 (36). Il inaugure l'imprimerie musicale en France, suivi une dizaine d'années plus tard par Jacques Moderne à Lyon (37). Il s'agit là de la chanson dite *parisienne* : Claudin de Sermisy, Clément Janequin, Pierre Certon, Passereau, Sandrin, etc... Stylistiquement, leurs œuvres se caractérisent par une tendance plus nette à la simplification du contrepoint (sous l'influence de la frottole italienne) qui permet une déclamation plus claire, ainsi que par la vivacité rythmique. A ce groupe de musiciens, quelques poètes sont étroitement associés : Melin de Saint-Gelais, et surtout Clément Marot (38). Avec eux, et bien d'autres, obscurs ou anonymes (39), la chanson achève de se libérer des formes fixes du XV^e, au profit de l'*épigramme* (de *tailles* variables : quatrains, cinquains, huitains, dizains...) et de la *chanson* (40), avant de s'intéresser au *sonnet*.

MADRIGAL FRANÇAIS

2.2. Après 1550, Nicolas Du Chemin ainsi qu'Adrian Le Roy et Robert Ballard assureront la diffusion de la nouvelle génération de musiciens qui, eux, accorderont leurs faveurs à Pierre de Ronsard, Antoine de Baïf, puis Philippe Desportes : Claude Goudimel, Guillaume Costeley, Roland de Lassus, Anthoine de Bertrand, Guillaume Boni, Claude Le Jeune... Avec eux, comme aussi avec les plus jeunes des franco-flamands (cf. 1.2.) c'est l'influen-

(35) Son activité dans le domaine français est très liée à Adrian Le Roy et Robert Ballard, donc au milieu parisien. Cependant, les premières chansons françaises publiées par Lassus ont paru chez Susato (1555¹⁹) cf. **SUS 16**.

N.B. La totalité des chansons du *Mellange d'Orlande de Lassus* (Paris, Le Roy et Ballard. 1570) ont été transcrites en notation moderne par Nestor Zadoff dans une thèse (inédite) de l'Université de Tours.

(36) 1553, si l'on considère la succession de sa veuve. Catalogue complet dans HEARTZ, Daniel. *Pierre Attaignant Royal Printer of Music*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press. 1969.

(37) Catalogue complet dans POGUE, S. *Jacques Moderne : Lyons Music Printer of the sixteenth century*. Genève, Droz. 1969.

(38) Cf. ROLLIN Jean. *Les chansons de Clément Marot : étude historique et bibliographique*. Paris, Fischbacher. 1951.

LESURE François. "Autour de Clément Marot et de ses musiciens" in *Revue de Musicologie* XXIII -1951. Voir aussi le disque *Marot et ses musiciens* par l'ensemble *Per cantar e sonar* (Erato STU 71218).

(39) Avant 1566, les sources musicales ne mentionnent jamais les noms des poètes.

(40) Littérairement, la *chanson* est un genre strophique (cf. les *chansons* de Marot). Cependant, les sources musicales de la première moitié du siècle ne présentent habituellement que la première strophe. Quand on peut identifier le texte, il est possible de compléter les strophes manquantes à l'aide des sources littéraires. (cf. plus loin chap. IV. 4.).

ce de l'esthétique italienne du madrigal qui se fait sentir, à tel point qu'on a pu parler de *madrigal français* (41).

CHANSON EN FORME D'AIR

3.1. Au sein de ce groupe, un courant original se dégage petit à petit, qui conduira à l'épanouissement baroque de l'*air de cour*. Il importe d'ailleurs de rappeler que, si l'air de cour s'est imposé comme pratique du chant monodique accompagné au luth (42), il a aussi existé comme pratique polyphonique (43) : c'est dans le moule stylistique de la chanson polyphonique qu'il prend forme dès les années 1545-1550, sous les noms de Sandrin, Arcadelt, Gentian, Mornable, Certon (44), etc... Adrian Le Roy le désignera sous le terme de *chansons en forme de voix de ville* (45). Il s'agit de chansons strophiques traitées dans un style strictement homophone et syllabique (46). Bonnet, Tessier, Caiétain, Bataille, Nicolas de la Grotte s'illustreront également dans ce genre.

MUSIQUE MESURÉE A L'ANTIQUE

3.2. C'est dans ce contexte que se mènent les expériences de musique mesurée à l'antique, sous la conduite d'Antoine de Baïf et de Thibaut de Courville qui fondent en 1570 l'*Académie de Poésie et Musique*. Les musiciens les plus marquants y sont Jacques Mauduit, Eustache du Caurroy et surtout Claude Le Jeune.

VARIETE

Sur les pistes que peut suggérer ce cadre sommairement établi, rien ne peut remplacer, pour une connaissance plus profonde, la fréquentation directe du répertoire (47). C'est seulement ainsi qu'on découvrira l'extrême variété des objets musicaux désignés par le même terme, *chanson française*.

(41) DOBBINS, Frank. "Les madrigalistes français et la Pléiade" dans *La Chanson à la Renaissance* (J.M. Vaccaro, éd.) Tours, Van de Velde, 1981.

(42) Cf. GEROLD, Théodore. *L'art du chant en France au XVII^e siècle*. Strasbourg. Publications de la Faculté des Lettres. 1921. Une anthologie de l'Air de cour a été publiée par André Verchaly aux éditions Heugel : *Airs de cour pour voix et luth 1603-1643*. Paris. 1961. Voir aussi *Chansons au luth et airs de cour français du XVI^e siècle*. Paris, Droz 1934.

(43) Voir, par exemple, **PLAN** et **A 13**.

(44) *Premier Livre de chansons, en quatre volumes, nouvellement composées en musique à quatre parties, par M. Pierre Certon...* Paris, Adrian Le Roy et R. Ballard. 1552. Première publication entièrement consacrée à ce style. La chanson bien connue, *J'ay le rebours*, en est extraite (Réédition légèrement remaniée en 1564).

(45) D'abord comme monodies accompagnées dans le *Second Livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville...* Paris, le Roy et Ballard. 1555 (Réédition en fac-simile. Monaco. Chanterelle 1979) puis pour quatre voix dans *Le Premier Livre de chansons en forme de vau de ville...* Paris, Le Roy et Ballard. 1573. On y retrouve notamment les mêmes timbres déjà traités par Certon (1552 et 1564), dont un certain nombre sont en fait des chansons à danser, désignées comme telles dans *le Second livre de guiterre* (Pavanes, Branles, Gaillardes...).

(46) Désormais, les sources musicales présentent la totalité des strophes.

(47) Elle est maintenant possible, dans une assez large mesure, grâce aux nombreuses éditions modernes. cf. *Annexes 1 et 2*.

POLYPHONIE

Variété de la polyphonie, d'abord : de 2 à 8 voix, dans des types d'écritures variés, de l'homophonie la plus stricte (48) aux contrepoints les plus complexes (49) et les plus rigoureux, sous la forme même du canon...

TEXTES POÉTIQUES

C'est aussi des textes que vient la diversité. Le genre le plus important reste, bien sûr, la chanson amoureuse (50) : galante ou élégiaque, selon qu'elle chante l'amour heureux ou malheureux, elle est l'héritage des chansons courtoises du Moyen-Age finissant, mais elle sait aussi, au contact des poètes à la mode (Marot, puis Ronsard, surtout), se mettre au goût du jour. A côté de ces textes lyriques, la chanson narrative et à personnages ("avec *propos*" comme dit Marot) a des allures moins recommandables : c'est qu'elle a frayed avec le peuple des farces et des tréteaux, souvent d'ailleurs par l'intermédiaire des poètes, tels Marot ou ses émules. L'amour y est souvent franchement paillard voire obscène. A ces genres principaux (certainement les 3/4 du répertoire), il faut pourtant ajouter les autres, quantitativement moins importants : chansons descriptives — celles de Janequin sont bien connues (51) — chansons à boire, chansons guerrières, chansons rustiques, chansons de métier, chansons à danser (52).

SONORITE

Il reste que la diversité musicale des chansons du XVI^e nous échappera en grande partie, tant que nous nous contenterons de l'appréhender quasi abstraitement, ou en la réduisant à une sonorité *labellisée* et qui plus est relativement anachronique, celle du chœur mixte moderne. Déjà, pourtant, le recueil de chansons du XVI^e, dans sa matérialité même, est instructif : le plus souvent, quatre petits volumes de format oblong (53), comme on peut le voir nettement dans le tableau anonyme du musée de l'Hôtel Lallemant à Bourges (voir l'illustration de couverture). Il est clair que les quatre parties de la polyphonie vocale sont tenues par des solistes. Certaines éditions du lyonnais Jacques Moderne (*Le Paran-*

SOLISTES

-
- (48) Bon nombre de chansons de Sermisy par exemple, les *voix de ville* de Certon, Le Roy, etc..., la musique mesurée à l'antique.
- (49) Les chansons de Gombert et de Jacques Buus, par exemple.
- (50) Quelques exceptions mises à part, la chanson est essentiellement amoureuse.
- (51) Sur ce sujet, voir l'article ancien mais bien documenté de Michel Brenet : "Essai sur les origines de la musique descriptive", dans *Musique et musiciens de la vieille France*. Paris, Félix Alcan. 1911.
- (52) S'il est justice de reconnaître le rôle essentiel que le mouvement de chant choral a pu jouer pour la connaissance de la chanson française, on est cependant obligé d'en reconnaître aussi les limites. Elles sont de deux ordres. Techniques d'abord : je les ai évoquées plus haut à propos des tessitures. Morales aussi : un bon nombre de chansons, d'un intérêt musical incontestable, se sont vues véritablement censurées pour le caractère licencieux de leurs textes. On est allé même, quand l'intérêt musical était jugé supérieur sans doute, jusqu'à modifier le texte. Voir, par exemple, les éditions d'Henry Expert de *La Guerre* (Janequin), de *Un jeune moine* (Roland de Lassus), etc...
- (53) Voir **SUS 2 à 16**.

gon des Chansons) sont encore plus explicites : les quatre parties disposées en vis-à-vis deux à deux sont réunies en un seul volume. Pour chanter, les chanteurs posent le livre ouvert sur la table autour de laquelle ils s'assoient. On pourra en faire l'expérience avec la chanson *Vous perdez temps* de Claudin de Sermisy reproduite page précédente.

MUSIQUE DOMESTIQUE

Ainsi située, la chanson ne se perçoit pas comme un objet de concert, au sens moderne du terme, contrairement à ce que nous suggèrent nos habitudes. C'est avant tout un plaisir convivial partagé en privé, "*pour s'esjouir... ès maisons*" comme dit Goudimel à propos de ses psaumes polyphoniques précisément conçus sur le modèle de la chanson (54). Rabelais l'associe, ainsi que le jeu des instruments, aux jeux de société : "*Après grâces rendues, se adonnoient à chanter musicalement, à jouer d'instruments harmonieux, ou de ces petitz passetemps qu'on faict ès chartes, ès dez et guobeletz...*" (55). Wangermée (56) cite un manuel de conversation néerlandais (vers 1540) qui met en scène une famille bourgeoise de Bruxelles à la fin d'un repas. En voici quelques extraits :

- Me Jacob** — *Et maintenant ne chanterions-nous pas une chanson ?...*
Willeken — *Quels livres voulez-vous, Monsieur ?*
Me Jacob — *Les livres en 4 et en 3 parties... Va les chercher Antoine et choisis nous quelque chose de beau.*
Antoine — *Eh bien ! Monsieur, voulez-vous entendre une chanson à 4 ?... Dierick, voilà le supérior. Est-ce trop haut pour toi ? Les enfants pourront t'aider.*
Rombout — *Donnez-moi la partie de basse-contre.*
Antoine — *Je vais chanter le ténor.*
Dierick — *Qui va chanter la haute-contre ?*
Ysaïas — *Moi, je vais la chanter.*
Dierick — *Qui est-ce qui commence ? Est-ce toi Ysaïas ?*
Ysaïas — *Non pas moi, j'ai une pause de quatre temps.*
Antoine — *Et moi une de six... Commence toi, Rombout.*
Rombout — *Oui, je n'ai qu'un soupir. Mais, prenons le ton...*

Un tel dialogue s'adapterait aisément à l'une ou l'autre des nombreuses représentations iconographiques de l'époque, où l'on peut voir un *concert vocal* (57). Notre image de la chanson devient plus concrète.

(54) *Les psaumes... mis en musique a quatre parties...* Genève, François Jaqui. 1565.

(55) *Gargantua*. ch. XXIII. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard. 1955. p. 75.

(56) *La musique flamande dans la société des XV^e et XVI^e siècles*. Bruxelles. Arcade. 1966. p. 133-134.

(57) Cf. Illustration en couverture.

VOCAL ET/OU INSTRUMENTALE

A la lumière aussi de l'iconographie, ainsi que d'autres sources d'information, il est possible de nuancer la représentation sonore que nous en avons. L'exécution uniquement vocale, par quatre chanteurs, n'est en effet qu'une des interprétations possibles. Le *concert brisé* de voix et d'instruments mêlés diversement était également pratiqué. Les titres de certains recueils l'annoncent d'ailleurs clairement : *Chansons convenables tant à la voix comme aux instruments* (58) ou *Chansons propices à jouer de tous instruments musicaux* (59). Certains sont même plus précis, comme ce recueil publié chez Attaignant en 1533 (60) : *Chansons musicales à quatre parties desquelles les plus convenables à la fleuste d'allemand sont signées en la table cy dessous escrite par a et à la fleuste à neuf trous par b...* Comme aussi les transcriptions pour instruments polyphoniques, orgues, épinettes (61), luth, guitare ou cistre. Les luthistes eux-mêmes, par exemple, proposent des méthodes (*introduction* ou *instruction*) pour "*partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth*" (62).

IMAGES

Quelques documents iconographiques illustrent très concrètement ces pratiques. A ma connaissance, trois chansons au moins, par ailleurs connues et répertoriées dans les sources musicales, sont lisibles sur des œuvres picturales représentant des scènes de musique :

- 1 - *Après de vous* de Claudin de Sermisy (63) dans un tableau anonyme du XVI^e, *L'enfant prodigue chez les courtisanes* (Paris, Musée Carnavalet) (64).
- 2 - *Joyssance vous donneray*, de Claudin de Sermisy (65), dans deux tableaux du Maître des Demi-Figures,

(58) Susato (1545¹⁶).

(59) Susato (1544¹³).

(60) 1533¹.

(61) ...*Chansons musicales reduictes en la tablature des orgues espinettes manicordions et tels semblables instruments musicaux...* Paris, Attaignant 1531.

(62) Ouvrage aujourd'hui disparu, publié en 1570, dont nous avons conservé une traduction anglaise (1574). cf. Adrian Le Roy. *Les instructions pour le luth* vol. 1. (J. Jacquot, P.Y. Sordes, J.M. Vaccaro, éd.). Paris. C.N.R.S. 1977.

(63) Trois versions, respectivement à 4, 3 et 2 voix, sont publiées dans **SERM 1** vol. III. p. 21 - 23 - 25. La version à 4, accompagnée de la transcription pour clavier, se trouve dans **ATT 8** p. 57. La même version seule dans **SERM 3** p. 30. Voir liste de concordances dans ces différentes éditions.

(64) Parfois appelé *La guinguette sous François I*. On peut voir ce tableau sur plusieurs pochettes de disques, notamment *La chanson et la danse* (Erato STU 70491), *Douce mémoire* (Argo ZRG 667).

(65) Edition moderne dans **SERM 1** vol. III. p 138 et **SERM 2** p. 27. Ainsi que dans **ATT 8** p. 192, accompagnée de la transcription pour clavier.

respectivement conservés à Bruxelles (Collection particulière) et à Vienne (Musée Harrach) (66).
3 - *Jouons beau jeu*, de Clemens non Papa (67), dans une œuvre de Dirck Barendz (Musée de Bamberg) (68).

Dans le tableau du Musée Carnavalet (cf. n° 1), la chanson de Claudin est jouée par un luth et une flûte traversière : on peut l'entendre ainsi dans un enregistrement du *Purcell Consort* (Disque *Doulce Memoire*. Argo ZRG 667) (69). Une telle interprétation est tout à fait vraisemblable et correspond à la réduction pour voix (*superius*) et luth (autres parties) proposée par certaines publications (70) : il suffit de substituer un instrument à la voix.

Quant au Maître des Demi-Figures, il représente deux interprétations différentes de la même chanson *Joyssance vous donneray* (cf. n° 2). Dans le tableau de Bruxelles, la chanson, mise en tablature, est jouée au luth par une femme. On peut donc la rapprocher de la version pour luth de la *Tres breve introduction...* publiée par Attaignant en 1529 (71). La même source contient d'ailleurs une autre version, pour luth et voix (72). L'interprétation du tableau de Vienne en est proche : la chanson est exécutée par trois jeunes femmes (chant, flûte traversière et luth). Quel est le rôle de chacune ? Plusieurs solutions sont sans doute possibles. La partie chantée peut être le *superius* (comme dans Attaignant), mais on pourrait imaginer aussi de chanter le ténor, voix quasi prédominante (73). Dans le premier cas, la flûte pourrait, soit doubler la voix, soit jouer le contraténor, soit encore jouer le ténor (74). Le luth, bien sûr, réduit l'ensemble de la polyphonie en s'appuyant en particulier sur la basse et les parties manquantes.

(66) Le tableau de Bruxelles est reproduit dans Wangermée. ouv. cit. p. 199. Celui de Vienne dans W. Salmen. *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig, VEB Deutsche Verlag für Musik, 1976 (*Musikgeschichte in Bildern*. Bd. III. Lief 9) p. 121.

(67) Edition moderne dans *CLE* vol. X. p. 29.

(68) Le tableau est reproduit dans *CLE* vol. X.

(69) Frank Dobbins a pu reconstituer et compléter la partition visible sur ce tableau. Dans le même enregistrement, on peut entendre aussi la version à 4 voix, en même temps que la transcription pour clavier (cf. note 63).

(70) *Très brève et familière introduction*. Attaignant 1529. *Hortus musarum*. Phalèse 1553 (cf. note 42).

(71) Edition moderne dans *Préludes, Chansons and Dances for Lute published by Pierre Attaignant...* (D. Heartz, éd.). Neuilly sur Seine. Société de musique d'autrefois. 1964. p. 40.

(72) Il est probable que le luthiste pouvait lui-même chanter en s'accompagnant. C'est ce qu'on est tenté de déduire de certains documents, tels le ms 87 de la Bibliothèque d'Upsala, où le texte est directement disposé sous la tablature. Dans la plupart des autres sources, le chant est présenté à part en notation figurée (connue des chanteurs, alors que la tablature n'est lisible que par les luthistes).

(73) C'est le ténor qui est adapté comme basse-dance dans *l'Orchésographie* de Thoinot Arbeau.

(74) On pourrait objecter que la flûte sonne en 4 pieds... Cependant, il semble bien que les musiciens du XVI^e n'aient pas été très exigeants quant au respect des hauteurs.

Dans le tableau de Barendz (cf. n° 3), la chanson de Clemens non Papa est exécutée vocalement par deux ou trois chanteurs accompagnés d'une harpe.

Les combinaisons sont donc multiples : ce que les interprètes d'aujourd'hui ont désormais appris à exploiter (75).

INTIMITE JEUX ET PLAISIRS

Mais ces images (cf. n°s 1 et 3), ainsi que d'autres (76), montrent aussi autre chose : l'intimité domestique, la convivialité du décor. La chanson, plaisir d'oreille, mais aussi de sociabilité (*chanter en petite compagnie*) et de gosier (*chanter à plaisir de gorge*) y est associée aux jeux (77) et aux plaisirs des sens : fruits, vin, attouchements amoureux (78).

CONCERTS

Probablement, la chanson n'est guère sortie de ces limites domestiques et de cette fonction ludique que happée par une autre fonction, autrement ludique (au théâtre), ou circonstancielle (Fêtes de cour ou de rue, entrées royales), à moins que, devenue expérimentale, elle ne se soumette à des démonstrations publiques, devant des auditeurs astreints à s'acquitter d'un droit semestriel : l'*Académie de Poésie et Musique* avait ainsi inventé nos concerts modernes (79).

(75) Voir enregistrements discographiques tels ceux de *Musica Reservata*, *Purcell Consort*, *The Consort of Musick*, *Per cantar e sonar*, etc...

(76) Voir SALMEN, Walter. Ouv. cit. (note 66).

(77) Cf. Rabelais, cité plus haut (note 55).

(78) L'iconographie montre aussi fréquemment la musique associée aux bains. Cf. W. Salmen. ouv. cit.

(79) Pour compléter ce panorama historique, on lira avec profit le livre que Georges Dottin a consacré à la chanson du XVIème siècle (PUF. Collection *Que Sais-je ?* A paraître).

CHAPITRE SECOND

AU-DELA DE LA PRATIQUE CHORALE

SOLISTES

Les informations que je viens d'exposer au chapitre précédent impliquent tout naturellement cette conclusion : la chanson polyphonique est affaire de solistes, chanteurs et/ou instrumentistes. Élément du répertoire choral dans la pratique amateur du XX^e siècle pour des raisons socio-culturelles historiques, elle tend à devenir en même temps l'occasion de dépasser la pratique chorale. On peut voir là, avec Jean-Michel Vaccaro (1) un moyen pédagogique, facteur de progrès pour les choristes. C'est aussi, musicologiquement, un moyen de réduire la distance que la pratique archéologique de la musique a installée au cœur de l'objet musical, entre les conditions historiques réelles de sa création et celles, actuelles, de sa consommation. Ce faisant, il y a fort à parier que le chanteur retrouvera une autre qualité du plaisir musical, faite de cette dimension conviviale et ludique que j'évoquais à l'instant.

REPERTOIRE

Cette démarche, essentielle, de la pratique en quatuor, modifie complètement l'accès au répertoire, du moins si l'on accepte de s'éloigner du stéréotype moderne du quatuor composé de soprano, alto, ténor et basse. Particulièrement, s'il est possible de substituer à l'alto un haute-contre ou un ténor (à l'aise dans l'aigu du registre), c'est un répertoire nouveau et vaste qui se trouve dès lors disponible, d'autant que les éditions modernes le rendent désormais assez largement accessible.

QUATUOR

La pratique du quatuor (ou de l'ensemble de solistes vocaux à 3, 4, 5, 6...) est sans doute un art difficile. Il me semble, cependant, qu'on ne doit pas se laisser terroriser par cette difficulté : je suis persuadé que l'ensemble de solistes est tout à fait accessible aux bons choristes. La justesse est le problème majeur auquel on doit être attentif, mais je pense qu'elle est très liée à la qualité et au style vocaux. Elle s'accommode mieux des voix directes, sans vibrato. L'émission vocale peut être, d'ailleurs, l'objet d'expériences guidées principalement par l'observation des timbres instrumentaux de la Renaissance, dont le sens essentiel, me

TIMBRES

(1) "Chaque choriste doit parvenir à un état de responsabilité personnelle le plus élevé possible... Je ne vois qu'un moyen d'atteindre ce but... : faire travailler les chanteurs en quatuor vocal le plus souvent possible". Jean-Michel Vaccaro. "Le chant choral, moyen de culture et de formation musicales", dans *Le chant choral, pour quoi faire ?* (Chant Choral 1. 1973).

semble-t-il, se trouve dans la recherche d'une palette expressive nettement *registrée*, comme elle l'est dans l'expression littéraire (2) ou encore dans la poétique monteverdienne (*molle, temperato, concitato*). Dans cette recherche sonore, un souci devrait rester constant : celui de conserver à la chanson un espace domestique. On devine que, dans cet esprit, l'exécution en concert ne se fera pas sans compromission. Il me semble important d'en être conscient.

Par ailleurs, la pratique en solistes de ce répertoire est la condition principale de la liberté essentielle à cette musique. L'autonomie individuelle des chanteurs, nécessaire à la mise en place d'une réelle polyrythmie (cf. plus loin ch. IV. 2.), ne peut s'exercer véritablement que dans ce contexte. Enfin, l'usage de cette liberté est primordial dans deux autres domaines, ouverts du même coup à l'expérimentation : l'instrumentation et l'ornementation.

INSTRUMENTATION

La question de l'instrumentation a déjà été partiellement abordée plus haut (cf. Chap. I.). Quelques réflexions complémentaires me semblent nécessaires cependant. La règle essentielle est de tenir compte rigoureusement de l'usage sélectif des instruments au XVI^e, répartis on le sait en deux catégories, *bas* et *hauts instruments* : on réservera la chanson aux bas instruments de faible volume sonore (tels que flûtes, cromornes, bassons, violes, luths, etc...). Ceci admis, trois types d'utilisation sont possibles :

- 1/ instruments seuls
- 2/ instruments et voix doublés (*colla parte*)
- 3/ instruments et voix combinés.

Le choix des instruments peut se faire dans deux directions : a/ ensemble homogène (instruments d'une même famille), b/ concert brisé (*broken consort*, composé d'instruments différents). Dans les possibilités 2 et 3, il est important de savoir que les flûtes, aussi bien à bec que traversières, sonnent en quatre pieds : l'unisson d'une voix de soprano sera donc réalisé par une flûte ténor. La possibilité 3 correspond à ce que les anglais ont exploité à l'époque élisabéthaine sous le nom de *consort song*. Bien que beaucoup de combinaisons soient possibles, la formule la plus intéressante est, en général, une voix et trois instruments (pour une chanson à quatre). Le plus communément, on fera chanter le *superius*. Cependant, on peut imaginer d'autres choix susceptibles de mieux mettre en valeur l'écriture de telle ou telle chanson. Alors que dans *J'ay le rebours* d'Adrian Le Roy, on fera effectivement chanter le *superius*, dans la version de Certon (1552), au contraire, on choisira le ténor. On retrouve dans ce cas la structure du *Tenorlied* germanique, tout compte fait relativement courante dans les chansons du début du siècle ainsi que plus tard dans les *chansons rustiques*, ou encore dans certaines polyphonies des psaumes huguenots. On peut ainsi interpréter en *tenorlied* *Adieu mes amours* de Josquin des Prés, *J'ai veu la beauté ma mye* et *Il fait bon aimer l'oyselet* de Févin, *Je fille quant Dieu* de Vuilde.

CONSORT SONG

TENORLIED

(2) Voir Paul Zumthor. *Essai de Poétique médiévale*. Paris, Seuil, 1972.

Dans certains cas, la structure canonique invitera plutôt à faire chanter deux voix : ainsi, dans *Adieu mes amours* de Mouton, on opposerait un bicinium vocal (superius et ténor) à un bicinium instrumental (contraténor et bassus). Pour la même raison, alors qu'on pourrait faire chanter deux ténors dans *Petite Camusette* (à six) de Josquin, on choisirait plutôt deux sopranes dans *Je suis deshéritée* de Claude Le Jeune.

Cependant, s'il est souvent intéressant de "mêler les voix aux instruments", on reconnaîtra à l'expérience que certains types de chansons perdent de leur *grain* si elles ne sont pas entièrement vocales. Je pense, en particulier, aux chansons paillardes ou narratives dans lesquelles les jeux rythmiques associés à la manipulation phonique du texte sont un élément essentiel du tissu polyphonique.

ORNEMENTATION

Un autre champ d'expérimentation s'ouvre aussi à la pratique soliste, l'ornementation.

C'est bien connu, l'art de diminuer est un élément essentiel de la pratique vocale et instrumentale du XVI^e siècle : les méthodes d'instruments sont avant tout des traités de diminution (3). Les sources du XVI^e nous enseignent l'art de diminuer de deux manières. On pourra y trouver des tables de *passages* correspondant soit aux différents intervalles ou dessins mélodiques, soit aux formules cadentielles usuelles (4). Enfin, la plupart des traités proposent des exemples de chansons, motets ou madrigaux diminués (5). La plus grande partie de ces traités sont italiens et parus à la fin du XVI^e siècle. Les exemples qu'ils proposent rivalisent de virtuosité et seront donc de peu d'utilité aux chanteurs moyens. Il serait dommage cependant de céder au terrorisme des virtuoses et de renoncer à toute tentative de diminution. Le meilleur moyen est certainement, pour chaque chanteur, de se constituer son propre répertoire de formules simples et passe-partout à partir des tables de Ganassi, Adrian Petit Coclico, Ortiz et autres Bassano. On peut également retenir des exemples de *passages* très simples glanés ici ou là dans le répertoire de chansons (6). Deux exemples

(3) Par exemple, Silvestro di Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venise 1535. Réédité en fac-simile chez Forni à Bologne. Traduction allemande par H. Peter, Traduction anglaise par D. Swainson. (Berlin, Lichtenfelde. Robert Lienau. 1956 et 1959). Voir H.M. Brown. *Embellishing 16 th. century music*. London, Oxford University Press. 1976.

(4) Voir Mario A. Videla. *Ejemplos de ornamentacion del Renacimiento (examples of ornamentation from the Renaissance)*. Buenos-Aires. Ricordi Americana 1976.

(5) Le meilleur ouvrage sur cette question (malheureusement à un prix prohibitif) est : Richard Erig, et Veronika Gutmann. *Italienische Diminutionen*. Schott. Amadeus 1979.

(6) Par exemple :



Je ne suis moins aimable Certon 1552 (a) *Le Roy* 1573 (b)

abordables peuvent aussi être empruntés au *Compendium musices* d'Adrian Petit Coclico (7) qui propose une ornementation (*Elegantia*) des superius et bassus de deux chansons de Sermisy, *Languir me fais* et *C'est à grand tort*. (8).

(7) *Compendium Musices descriptum ab Adriano Petit Coclico...* Nuremberg 1552. Réed. Fac simile. Cassel, Bärenreiter 1954.

(8) On trouvera ces deux chansons et leur ornementation dans Helmuth Christian WOLFF. *Original vocal improvisations*. Cologne. Arno Volk Verlag. 1972. (Anthology of Music). p. 13 - 18.

CHAPITRE TROISIEME

LES EDITIONS MUSICALES

Depuis le début de ce siècle et les travaux de pionnier menés par Henry Expert (1), un travail considérable a été accompli dans la réédition moderne du répertoire vocal de la Renaissance, particulièrement dans les trois dernières décennies. Ainsi, les chefs de chœur et les chanteurs tentés par la musique de cette époque peuvent-ils disposer d'une somme très respectable d'éditions plus ou moins facilement accessibles.

Toutes ces publications, cependant, ne sont pas à mettre sur le même plan : elles peuvent répondre à des objectifs sensiblement différents, avoués ou non. D'emblée, on peut les classer en deux catégories :

1. éditions pratiques, parmi lesquelles on distingue deux groupes :
 - 1.1. objectif choral, 1.2. objectif musique ancienne.
2. éditions musicologiques.

1.1. *Les éditions pratiques à objectif choral.*

Pour la plupart, elles sont déjà bien connues des chefs de chœur et des choristes. On pense, bien sûr, aux collections anciennes Henry Expert, du moins à la partie visible de cet iceberg (2), *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française* aux éditions Salabert ("Morceaux séparés, en partition, avec clefs usuelles, à l'usage des Conservatoires, des Maîtrises, des Sociétés chorales et des Amateurs"), à celles de Maurice Cauchie, de Charles Bordes, mais aussi à la collection *La Chanson Française* dirigée par Marc Honegger aux Editions Ouvrières, aux *Publications de l'Ensemble Vocal Philippe Caillard*, aux éditions *A Cœur Joie*, etc...

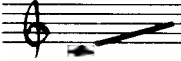
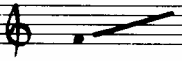
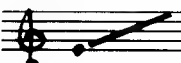

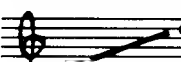
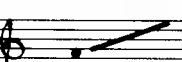
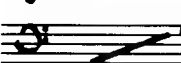
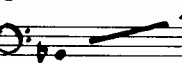
Sauf quelques rares exceptions (3), il s'agit de "morceaux séparés", disponibles en feuilles volantes. Le caractère essentiel de ce type d'édition est l'adéquation au chœur mixte moderne, composé de deux voix de femmes (soprani, alti) et de deux voix

**CHOEUR
MIXTE**

-
- (1) Collections *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française* et *Monuments de la musique française au temps de la Renaissance*. Paris, Leduc, Maurice Senart, Salabert. Réed. New-York. Broude Brothers.
 - (2) Les éditions Salabert publient en "morceaux séparés" un certain nombre de chansons extraites des deux grandes collections d'Henry Expert (cf. note 1).
 - (3) Par exemple, **JAN 2, A 2...**

d'hommes (ténors et basses). L'introduction de Maurice Cauchie à son anthologie de Janequin (1928) (4) est tout à fait claire : *“A la demande de plusieurs sociétés musicales et contrairement à ce que j'avais fait dans mes deux premiers recueils, je n'ai pas laissé toutes les chansons dans leur tonalité originale : parmi celles à 4 voix, j'en ai transposé plusieurs, afin qu'elles soient toutes pour deux voix de femmes et deux voix d'hommes”* (5).

Le souci de l'adéquation à ce type de chœur entraîne donc éventuellement la transposition (6). A titre d'exemple, le tableau suivant permettra de comparer les tessitures originales et la transposition de Cauchie d'une chanson de Janequin, *Tu as tout seul Jan Jan* (7) :

	ORIGINAL (cf. JAN 1)	TRANSPPOSITION (cf. JAN 2)
Superius		
Contraténor		
Ténor		
Bassus		

LIMITES

Cependant, cette nécessité d'adéquation au chœur mixte a aussi une conséquence : la sélection du répertoire y trouve une limite tout à fait contraignante. Cauchie l'admet implicitement en présentant deux exceptions dans la même anthologie : *“Par exception j'ai laissé pour une voix de femme et trois voix d'homme le n° 3 (8), et pour trois voix de femmes (sans contralto) et un baryton le n° 15 (9)”*. Comme l'indiquent clairement ses tessitures, la chanson n° 3 n'est pas transposable pour un chœur mixte du modèle courant : les deux parties de contraténor et ténor (en clé d'ut 3), ont en effet exactement la même tessiture. Pour que l'une soit

(4) JAN 2

(5) Ouv.cit.

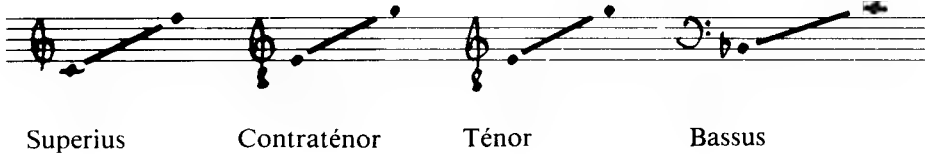
(6) C'est ainsi qu'on trouve dans ce recueil des tonalités de *La M, Do m., Si m...* tout à fait inhabituelles à cette époque où l'éventail des “tonalités” est encore déterminé par le langage modal.

(7) JAN 2 p. 65., JAN 1., Vol IV. p.56.

(8) *Chantons sonnons trompettes.*

(9) *Au premier jour du joly moys de may.* cf. chap. I tableau, p. 14.

chantable par des alti, il faudrait transposer au minimum une tierce au-dessus : l'autre ne serait alors plus chantable par des ténors.



Par ailleurs, dans cette introduction, Cauchie expose l'essentiel des principes qui régissent cette catégorie d'édition : *"Ce recueil est destiné à l'exécution. C'est dire que je ne me suis pas astreint à reproduire les différentes particularités de la notation originale: j'ai choisi celle qui m'a semblé avoir le plus de chances d'assurer, avec les chanteurs de notre époque, une exécution conforme à ce qu'a voulu Janequin. En tête de chaque chanson, j'ai ajouté une indication métronomique, qui est évidemment arbitraire, mais que je crois approximativement bonne..."*. En d'autres termes, l'éditeur, dépositaire privilégié du savoir musicologique, prend en charge pour l'interprète, chef de chœur et/ou chanteurs, les principales décisions d'interprétation.

COMPOSITEUR
INTERPRETE
EDITEUR

INFORMATIONS
SUBJECTIVES

A ce point de la réflexion, il me paraît important de bien prendre conscience que, dans le processus de création musicale, les champs d'action respectifs du compositeur et de l'interprète n'ont pas exactement les mêmes limites au XVI^e siècle d'une part, et aux XIX^e et XX^e siècles d'autre part. Les pratiques musicales anciennes réservaient à l'interprète une aire de liberté beaucoup plus étendue, que le compositeur s'est annexée en partie, ultérieurement. L'attitude éditoriale d'un Maurice Cauchie, par exemple, tend en fait à rétablir une répartition des prérogatives respectives du compositeur et de l'interprète qui soit plus conforme aux usages modernes. Cette tendance est encore plus accusée dans certains numéros de la Collection Expert (*Extraits des Maîtres Musiciens de la Renaissance Française*) assortis des *"nuances et accentuations de M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire"* (10).

(10) Par exemple, *Il est bel et bon* de Passereau, *Mignonne, allons voir si la rose* de Guillaume Costeley. On pourrait donc considérer qu'une chorale qui chanterait *Mignonne* en veillant à respecter scrupuleusement les indications de cette édition interpréterait une composition de Guillaume Costeley et Gabriel Fauré. On peut voir un autre exemple plus récent d'une telle pratique dans l'édition d'une chanson de Sermisy, *En entrant en ung Jardin* aux éditions ACJ (Collection *Renaissance*. Transcription de Michel Gentilhomme. *Chant Choral* n° 1. 1973).

choir. O! o! vraiment ma-ra-tre na-tu-re, Puis qu'un tel le fleur ne

choir. O! o! vraiment ma-ra-tre na-tu-re, Puis qu'un tel le fleur ne

choir. O! o! vraiment ma-ra-tre na-tu-re, Puis qu'un tel le fleur ne

choir. O! o! vraiment ma-ra-tre na-tu-re, Puis qu'un tel le fleur ne

du-re Que du ma-tin jusques au soir! Doncques si me croyez, Mignon-ne, doncques si

du-re Que du ma-tin jusques au soir! Doncques si me croyez, Mignon-ne, doncques si

du-re Que du ma-tin jusques au soir! Doncques si me croyez

du-re Que du ma-tin jusques au soir!

Ex. 1. G. Costeley. *Mignonne, allons voir si la rose*. Extrait
© 1970 by Editions Salabert S.A.

Reproduit avec l'aimable autorisation des Editions Salabert.

A l'inverse, dans certaines éditions, plus récentes, l'éditeur affecte une attitude beaucoup plus discrète, voire rigoureusement objective (11). C'est le cas, parfois, de Philippe Caillard. Ainsi, l'édition qu'il propose de la chanson de Costeley, *Quand l'ennui fâcheux*, se borne à la mise en partition, à l'introduction de barres de mesure et à la transposition des valeurs rythmiques (♢ = ♪), celle-ci n'étant d'ailleurs pas indiquée. Les indications métronomiques (cf. Cauchie) sont bannies tout autant que les suggestions dynamiques (nuances, phrasés, etc...) : en l'absence même de tout signe de mesure (♣ ou ♢), l'usager d'une telle édition pourrait se trouver tout à fait désorienté dans le choix du tempo (tactus à la noire, à la blanche ?...).

(11) C'est aussi le cas dans les éditions anciennes du type "diplomatique" où l'on se contente de mettre en partition un équivalent de la notation originale (en ♣ et ♢ par exemple), sans modifier les clefs ni les figures de notes et sans aucune adjonction.

Quand l'en- nui fa - cheux vous prend, N'at - ten - dez point qu'il en - ta - -

me Vo - tre beau - té dont de - pend Le plai - sir plus

Ex. 2. G. Costeley. *Quand l'ennui fâcheux vous prend*. Extrait
 © Publications de l'Ensemble Vocal Philippe Caillard.
 Reproduit avec l'aimable autorisation de Philippe Caillard.

INFORMATIONS OBJECTIVES

Dans les faits, cependant, cette attitude de retrait de Philippe Caillard éditeur devait se trouver équilibrée, dans une certaine mesure, par la mise en avant de Philippe Caillard, interprète et pédagogue (concerts, disques, stages...) : une certaine “acculturation” (par mimétisme) des chœurs a pu être ainsi réalisée et compenser partiellement l'absence des informations essentielles qui auraient dû accompagner la mise en liberté (“conditionnelle” ?) des interprètes. Parmi ces informations, l'une des plus importantes serait l'indication du rapport d'équivalence entre la notation originale et la transcription moderne. Il peut se noter par une équation (♢ = ♣), ou par la mention de l'incipit en notation originale, comme on le trouve par exemple dans certain numéros de la Collection Expert (12).

(12) Par exemple, *Il est bel et bon* de Passereau, *Quand le berger* de Costeley... Les parutions les plus récentes des *Publications de l'Ensemble vocal Philippe Caillard* ont d'ailleurs également adopté cette règle.

1.2. Les éditions pratiques à objectif musique ancienne.

INFORMATIONS OBJECTIVES

D'une manière générale, cette catégorie se caractérise précisément par la neutralité qu'on vient d'observer dans les *Publications de Philippe Caillard*. Mais, la discrétion éditoriale y est compensée par un ensemble d'informations qui peuvent être portées soit dans la transcription elle-même (13), soit dans ce qu'on appelle l'apparat critique. Aux informations subjectives apportées par Fauré dans la Collection Expert, on a donc substitué des informations objectives qui ont pour fonction de réduire l'écart entre la source ancienne et sa transcription — on pourrait dire "traduction" et l'on voit ce que cela suggère ("traduttore, traditore").

Une édition me semble tout à fait exemplaire de cette politique relativement nouvelle et qui se développe en même temps que la pratique de la musique ancienne : *London Pro Musica Edition*, dont les "black books" sont désormais bien connus. Je songe, en l'occurrence à la collection *The Parisian Chanson* (14). On y trouve une introduction historique, des commentaires bibliographiques (sources, concordances), une note éditoriale (succincte) exposant les principes d'édition et quelques conseils d'interprétation. Malheureusement, ces éditions sont souvent d'un intérêt limité pour les chœurs du type courant (deux voix de femmes et deux voix d'hommes). Elles ne visent pas cette cible et on y trouvera donc les combinaisons de tessiture les plus variables : dans le répertoire qui nous occupe, la plus grande partie des chansons peuvent être chantées par une mezzo (ou même un haute-contre), deux ténors et une basse. De plus, comme ces publications, conformément à l'usage ancien, doivent rester accessibles aux instruments anciens, souvent inaptes à jouer dans les tonalités complexes, on n'y pratique que les transpositions usuelles au XVI^e siècle (à la quarte ou à la quinte) (15).

2. Les éditions musicologiques.

En fait, les éditions précédentes (1.2.) n'ont fait qu'adopter les caractéristiques principales des éditions musicologiques. Elles s'en distinguent cependant par certains aspects. Les éditions musicologiques, en général monumentales (œuvres complètes), présentent un appareil critique plus développé, nécessité par une étude exhaustive des sources et des variantes (16). Elles s'accordent aussi

-
- (13) Incipit de la notation originale ou équivalence des durées, ainsi que rapport des tempi aux changements de mensuration.
- (14) Onze volumes sont parus à ce jour, dont 2 consacrés à Sermisy (PC 3 et 4), et 2 à Crecquillon (PC 6 et 8)... Deux volumes consacrés à Lassus sont publiés dans une autre collection des mêmes éditions (*Anthology of Renaissance Music*. AR 1 et 2). cf. A 5, A 15, A 16, A 17, A 18, A 28, ATT 1, ATT 2, ATT 3, etc...
- (15) Le chef de chœur doit donc, s'il le désire, pratiquer la transposition de son choix ; ce qui, au XVI^e siècle, pouvait s'effectuer sans qu'il soit besoin de réécrire grâce à la relativité du diapason. Cependant, dans la transposition, on veillera toujours à mettre en balance deux critères : l'aisance vocale des pupitres et le caractère de la pièce.
- (16) Malheureusement, les prix de telles éditions sont souvent prohibitifs.

CONVENTIONS EDITORIALES

sur un certain nombre de conventions éditoriales qui ont fini pas être adoptées même par les autres catégories d'éditions (y compris celles destinées aux chœurs : incipit de la notation originale, crochets pour signaler les lacunes éventuelles des sources originales, accidents éditoriaux placés au-dessus de la portée, équivalence des durées aux changements de mensuration... (17). L'ambition essentielle de ces pratiques éditoriales est la transparence : on doit pouvoir découvrir la source originale au-delà de la transcription moderne qui se doit, en même temps, d'être accessible au musicien moderne (18). L'idéal d'une telle politique, rarement réalisé on s'en doute, consisterait à joindre à la transcription un fac-simile de l'original (19). Il est clair, par ailleurs, que cette transparence n'est lisible que pour l'utilisateur initié ; malheureusement, cette restriction n'est rien en comparaison de la confusion qui se dégage de la diversité éditoriale à laquelle l'utilisateur est effectivement confronté.

On peut imaginer l'effet de désorientation que doit produire la diversité des éditions modernes sur un musicien utilisateur qui ne serait pas précisément introduit à cette musique. J'en donnerai deux exemples caractéristiques.

Le premier concerne l'équivalence des valeurs de durée de la transcription. La même chanson — *Je suis déshéritée* de Cadéac, par exemple — peut être transcrite avec des valeurs égales à l'original ($\blacklozenge = \bullet$), avec des valeurs diminuées de moitié ($\blacklozenge = \text{crotche}$) ou même divisées par quatre ($\blacklozenge = \text{quatre notes}$). La page suivante (Ex. 3.) en montre côte à côte trois éditions ainsi caractérisées. Qu'on imagine maintenant trois musiciens non informés (naïfs) respectivement confrontés à chacune de ces éditions. Les trois résultats obtenus permettront-ils de soupçonner que ces trois chansons sont bien la même ?...

(17) La distinction graphique entre le texte explicitement indiqué dans l'original et les répétitions éditoriales n'est pas encore généralisée.

(18) Objectif auquel répondent assez mal les éditions dites "diplomatiques".

(19) Cette technique, qu'on pourrait comparer aux éditions bilingues des textes anciens du Moyen-Age a été utilisée récemment dans une édition américaine d'un chansonnier du XV^e siècle, *The Mellon Chansonnier* (L. Perkins, H. Garey, éd.) New Haven and London, Yale University Press. Le même objectif peut être atteint par la conjugaison de deux éditions distinctes, l'une donnant la transcription, l'autre le fac-simile (cf. édition de *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto* par London Pro Musica Edition et Ogni Sorte Edition).

Attaignant : Quart livre, 1540 - Orthographe modernisée.

Musical score for four voices: SUPERIUS, CONTRATENOR, TENOR, and BASSUS. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: S. - Je suis des - hé - ri - té - e. A. - Je suis des - hé - ri - té - e. T. - Je suis des - hé - ri - té - e. B. - Je suis des - hé - ri - té - e.

a - Publications de l'Ensemble Vocal Philippe Caillard
Reproduit avec l'aimable autorisation de Philippe Caillard.

Musical score for four voices: Superius, Contraténor, Ténor, and Bassus. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: S. Je suis des - hé - ri - té - e. A. Je suis des - hé - ri - té - e. T. Je suis des - hé - ri - té - e. B. Je suis des - hé - ri - té - e.

b - Editions Heugel 1974.
Reproduit avec l'aimable autorisation des Editions Heugel.

Musical score for four voices: Superius, Contraténor, Ténor, and Bassus. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: S. Je suis deshé-ri-té - e, Puis- Je suis deshé-ri-té - e, Puisque j'ay perdu. A. Je suis deshé-ri-té - e, Puis- Je suis deshé-ri-té - e, Puisque j'ay perdu. T. Je suis deshé-ri-té - e, Puis- Je suis deshé-ri-té - e, Puisque j'ay perdu. B. Je suis deshé-ri-té - e, Puis- Je suis deshé-ri-té - e, Puisque j'ay perdu.


c - Transcription Jean-Pierre Ouvrard.

SUBJECTIVITÉ EDITORIALE

De même, la qualité objective ou subjective de l'édition me semble un autre facteur de malentendu. J'ai déjà signalé ce problème à propos des éditions d'Henry Expert annotées par Gabriel Fauré. On en rencontre aussi d'autres exemples plus récents où la subjectivité éditoriale se dissimule éventuellement sous des apparences finalement plus sournoises. On en verra une illustration dans la comparaison de deux éditions d'une chanson de Sermisy, *En entrant en un jardin*. L'édition d'Isabelle Cazeaux (**SERM 1**) de même que celle d'Henry Expert (**ATT 7**) représentent une transcription "objective", une fois admis que les barres de mesure ont une simple fonction pratique sans signification agogique. On opposera à ces éditions, celle de Michel Gentilhomme dans la collection *Renaissance* des éditions A Cœur Joie (voir ex. 4. pages suivantes), exemplaire d'un parti-pris éditorial subjectif à l'usage de chanteurs et/ou chefs de chœur "assistés" : la transcription y est véritablement saturée d'indications de nuances et de phrasés en partie redondantes. Les barres de mesure y expriment une interprétation métrique et un phrasé basés sur la structure poétique, également indiqués par les liaisons de phrasé et les virgules de respiration. A y regarder de plus près, derrière la signification poético-métrique des barres de mesure, peuvent aussi apparaître des présupposés esthétiques (prosodiques en l'occurrence) entachés d'anachronisme. Ainsi, les barres de mesure 6 et 15 placées devant la dominante semblent bien vouloir refuser à la cadence parfaite son poids réel posé malencontreusement sur la syllabe féminine atone de la rime... Une telle pratique éditoriale, qui n'est certainement pas dénuée d'intérêt, amène le transcripteur à tolérer quelques "aménagements" à la musique originale :

1/ le soupir initial est ajouté. Il ne figure pas dans la source.

2/ le *point de convenance* (ou point d'orgue) qui figure sur le posé cadentiel de la mesure 6 est omis, alors que son usage en cours de pièce, relativement rare, mériterait précisément d'être remarqué.

3/ l'accord final (une longue  dans la source) est transcrit par une noire (c'est-à-dire, comme s'il s'agissait d'une semi-brève) surmontée d'un point d'orgue...

Ces points de détail mis à part, c'est bien un problème fondamental qui se trouve posé à l'éditeur moderne des musiques anciennes : celui des limites de sa présence. Or, on a pu le constater, cette question n'est pas soulevée seulement par l'apposition de nuances dynamiques (cf. Expert, Fauré), elle l'est aussi bien — mais sans doute de manière plus sournoise — par toute tentative de *renotation* qui viserait à fixer les intentions présumées du compositeur au moyen de conventions d'écriture coutumières du langage musical moderne.

EN ENTRANT EN UNG JARDIN

Transcription de
Michel GENTILHOMME

Claudin de SERMISY
(vers 1490-1562)

♩ = ♩

TENOR
(En dehors)

En en-trant en un-jar-din l'ai trou-ve Ga-lot Mar-tin a-vec He-

S.
A.

En en-trant en un-jar-din l'ai trou-ve Ga-lot Mar-tin a-vec He-

B.

En en-trant en un-jar-din l'ai trou-ve Ga-lot Mar-tin a-vec He-

♩ = ♩

cresc.

-l'ai-ne qui de mandait au matin son pre-co-tin, son beau petit pre-co-tin non pas d'a-

-l'ai-ne qui de mandait au matin son pre-co-tin, son beau petit pre-co-tin non pas d'a-

-l'ai-ne qui de mandait au matin son pre-co-tin, son beau petit pre-co-tin non pas d'a-

mf *pp et crescendo*

ver-ne A-donq Guil- lot luy a dit A-donq Guil- lot luy a dit Vous auez bien ce cre-

ver-n A-donq Guil- lot luy a dit A-donq Guil- lot luy a dit Vous auez bien ce cre-

ver-ne A-donq Guil- lot luy a dit A-donq Guil- lot luy a dit Vous auez bien ce cre-

(stringendo)

dit, vous auez bien ce cre- dit quant je se- rai en a- lai-ne mais n'en prenez qu'un pe-

dit, vous auez bien ce cre- dit quant je se- rai en a- lai-ne mais n'en prenez qu'un pe-

dit, vous auez bien ce cre- dit quant je se- rai en a- lai-ne mais n'en prenez qu'un pe-

tit car par trop grand ap-pe- tit vient sou- vent la pan-se plai-ne

tit car par trop grand ap-pe- tit vient sou- vent la pan-se plai-ne.

tit car par trop grand ap-pe- tit vient sou- vent la pan-se plai-ne

Versions possibles

4 voix mixtes

T et 3 instruments (le tenor peut être chanté par n'importe quelle voix)

- T et continuo (luth, guitare, clavecin+orgue, cello, gambe, basson...)

Ex. 4. Claudin de Sermisy. *En entrant en un jardin.*

© 1973 by Les Presses d'Ile de France

Reproduit avec l'aimable autorisation des Editions A Cœur Joie.

CHAPITRE QUATRIÈME

PRINCIPAUX PROBLÈMES D'INTERPRÉTATION

Une conscience claire des problèmes éditoriaux spécifiques de la musique ancienne (cf. chapitre précédent) me semble donc une condition indispensable — en tout cas un atout non négligeable — pour qui veut aborder la pratique de la chanson polyphonique du XVI^e. Elle doit éclairer le choix d'une édition aussi bien que sa critique. En d'autres termes, et concrètement, une question doit toujours être posée : comment, à partir d'une édition quelle qu'elle soit, retrouver la notation originale et les informations qu'elle comporte ? Ce qui implique donc un tri entre ces informations premières — qu'il reste à *interpréter* — et les données proprement éditoriales sur lesquelles on peut donc intervenir de manière critique soit pour les retenir, soit pour les évacuer. Dans cette perspective, une certaine information musicologique est nécessaire. De ce point de vue, j'aborderai successivement quatre aspects essentiels :

- 1/ tempo et notation,
- 2/ rythme et phrasé,
- 3/ *musica ficta*,
- 4/ texte.

PREMIERE PARTIE

Tempo et notation

Il est bien connu que, avant le XVII^e siècle, la notation musicale a presque totalement ignoré les indications de tempo (1). On pourrait être tenté d'y voir une lacune supplémentaire à ajouter aux nombreuses négligences qui caractérisent à nos yeux modernes la notation musicale ancienne et que j'ai interprétée comme une répartition différente des prérogatives respectives du compositeur et de l'interprète. Il n'en est sans doute rien. En fait, il faudrait plutôt considérer que le tempo, à cette époque, est bel et bien pré-

(1) Les premières indications connues semblent apparaître dans les musiques instrumentales solistes, en particulier dans les tablatures espagnoles du XVI^e — Fantaisies de Luis Milan.

TACTUS

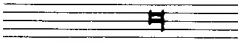

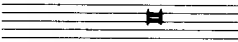
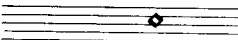

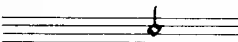


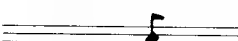



cisément inscrit dans la notation même, à savoir les valeurs de durée et les signes de mensuration qui les régissent, en déterminant la durée par rapport à un repère fixe, le *tactus* (égal à la *semibrève* en valeur *intégrale*). Comme dit Loys Bourgeois (*Le Droict Chemin de musique*. Genève. 1550. chap. VI), “*Tacte donques est en chantant comprendre les notes... soubz un abesser ou frapper (du doigt...) égal à un lever*”. Il s’agit donc d’une unité de temps concrétisée par une battue (visible sur le tableau du musée de Bourges reproduit en couverture) : deux mouvements de la main (*positio* et *elevatio*) égaux pour le binaire ou inégaux pour le ternaire. Cependant, comme on le verra plus loin, ce geste est une battue de *synchronisation* qu’il faut se garder de confondre avec une battue de *direction*, véhicule de signification musicale.

Malheureusement, comme nous le verrons, il n’est pas sûr que cette pratique soit encore tout à fait rigoureuse au XVI^e siècle.

Éléments de notation musicale au XVI^e siècle (2)

SOLFEGE

Depuis le XV^e siècle, la notation utilisée est la notation mesurée blanche. Les figures de notes les plus communes, avec les silences correspondants, sont :

la longue		
la brève		
la semibrève		
la minime		
la semiminime		
la fusa		
la semifusa		

(2) Pour plus d’information, voir

A. Machabey. *La notation musicale*. Paris. PUF. 1971.

(Collection *Que sais-je* n° 514)

W. Tappolet. *La notation musicale et son influence sur la pratique de la musique du Moyen Age à nos jours*. Neuchâtel. La Baconnière. 1947.

ou mieux :

W. Apel. *The notation of polyphonic Music 900-1600*. Cambridge (Mass.). The mediaeval Academy of America. 1953.

C. Sachs. *Rhythm and Tempo*. New York. Norton. 1953.

Bank. J.A. : *Tactus, tempo and notation in mensural music from the 13 th to the 17 th century*. Amsterdam, Annie Bank. 1972.

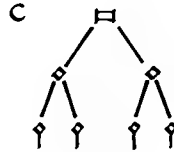
PERFECTION et IMPERFECTION

Les trois *degrés* ou *ordres* que sont le *mode* (division de la longue), le *temps* (division de la brève) et la *prolation* (division de la semi-brève) se divisent chacun en deux *espèces* : *parfaite* (division en trois, ternaire) et *imparfaite* (division en deux, binaire). Ces diverses mensurations sont indiquées par des signes.

Pour le *temps* : **O** = perfection, **C** = imperfection.

Pour la *prolation* : un point au centre des précédents **O**, **C** = perfection. Absence du point (**O**, **C**) = imperfection.

Ainsi le signe **C**, encore en usage aujourd'hui, indique que le *temps* est imparfait avec la prolation mineure (ou imparfaite) :



PROPORTIONS

Au delà de la minime, la division est toujours binaire. Par ailleurs, ces mensurations peuvent être affectées par des *proportions* diverses : “*Proportion est une comparaison d’un petit nombre de notes à un grand, comme quand une demibrève est comparée et opposée à deux ou trois ou quatre etc...*” (3). Ce système, fort compliqué dans toutes ses ramifications théoriques, s’est en fait relativement simplifié dans l’usage courant au XVI^e, plus particulièrement dans la chanson française. On n’a guère conservé, dans la pratique, que trois types de proportions :

THEORIE

1/ la *double* (**♭**) : en théorie, deux semibrèves y valent pour un *tactus* au lieu de deux, c’est-à-dire pour une semibrève. C’est le *temps diminué*, dans lequel, en principe, le tempo est doublé (*alla breve*).

2/ la *triple* (**♮**) : trois semibrèves y valent pour une. (3 bis).

3/ la *sesquialtère* (**♯**) : trois semibrèves y valent pour deux.

(3) Loys Bourgeois. *Le droict Chemin de Musique*. Lyon 1550. chap. IX. fo (C II). Rééd. en fac-simile. Bâle. Bärenreiter. (Documenta Musicologica).

(3 bis) Ainsi, contrairement à ce que suggère l’équivalent moderne, la notation en **♮** doit s’exécuter dans un tempo rapide. On se méfiera donc des transcriptions du type diplomatique qui reproduisent telle quelle cette notation : par exemple *Il s’en va tard* de Janequin dans la collection Expert (C4).

*Dans la pratique***PRATIQUE**

Malheureusement, cette simplification apparente dissimule une pratique devenue passablement ambiguë et floue, que les théoriciens de l'époque ne parviennent pas eux-mêmes à élucider de manière unanime.

Le premier problème concerne l'usage et la signification du signe d'*alla breve* (♢). Une grande partie de la musique au XVI^e est écrite sous ce signe, de sorte que, dans l'usage, il ne se définit plus en opposition au signe de valeur intégrale (♣), comme c'était encore fréquemment le cas même à la fin du XV^e siècle (4). On peut donc raisonnablement se demander s'il faut bien lui donner sa vraie valeur proportionnelle, c'est-à-dire si l'on doit considérer qu'il indique un tempo deux fois plus rapide que ♣ (approximativement ♣ = 50, au lieu de ♢ = 50 en C). L'examen interne des musiques et de leur notation aussi bien que certains avis de théoriciens semblent bien indiquer qu'il vaut mieux voir dans ce signe (♢) soit la même signification que ♣, soit un tempo un peu plus rapide que le *tempo giusto* traditionnel (♢ ≈ 50). Cette dernière interprétation est proposée notamment par M. Praetorius, au début du XVII^e (1619), au chapitre VII du Troisième Livre de son *Syntagma Musicum* (♣ "etwas langsamer und gravitetischer"). Dans les publications de chansons, en tout cas, à ma connaissance, la combinaison polyrythmique des deux signes aussi bien que leur usage successif sont extrêmement rares : je ne connais, pour ma part, qu'un cas de succession, dans *La Guerre* de Claude Le Jeune (LEJ 1. vol.I. p.99), où ♢ doit vraisemblablement être interprété comme *alla breve*. L'usage même du signe ♣ y est tout à fait exceptionnel, si l'on fait abstraction de son retour à la fin du XVI^e dans les *Airs* de Claude Le Jeune, par exemple. Je peux citer quelques chansons ainsi mesurées : de Crecquillon, *Voiant souffrir* (1544¹¹), *Si des haulx cieulx* (1544¹¹), *Las, je cognois* (1545¹⁶), *Le triste cueur* (1544¹⁰), de Castileti, *Telle en mesdit* (1550¹⁴), de Jean Mouton, *La la la l'oyssillon du bois* (1530³), de Cyprien de Rore, *Tout ce qu'on peut en elle voir* (1557¹⁵), ainsi que les chansons de Lassus publiées par Susato en 1555 (LAS 6). Il est d'ailleurs symptomatique que dans certaines chansons publiées par Susato, les deux signes sont utilisés en même temps aux différentes voix, sans aucune signification proportionnelle : c'est le cas, par exemple, de *Le temps qui court* (Crecquillon. 1545¹⁶) et de *Vous perdez temps* (Castileti. 1550¹⁴).

ALLA BREVE**CONFUSION****TACTUS**

Entre 1500 et 1600, donc, approximativement, le signe d'*alla breve* ne serait pas généralement utilisé pour sa signification proportionnelle. On doit donc, dans la pratique toujours se baser sur le tactus à la semibreve (selon les transcriptions ♣, ♢, ou ♣ ...).

(4) Voir, par exemple, l'alternance ♣/♢ dans les 2 parties du virelai de Busnoys, *Ja que li ne s'i attende* (Mellon Chansonnier n° 14. p. 71-72-73).

TERNAIRE

A l'inverse, la même conclusion ne peut pas être retenue pour ce qui est des proportions ternaires, la triple, la sesquialtère (et par analogie, l'hémiole). Paradoxalement, on doit même pour les appréhender, redonner sa valeur proportionnelle au signe de *temps diminué* par rapport auquel leur proportion doit se calculer. On parvient alors aux résultats suivants :

TRIPLE

$$1/\text{♩} \text{ 3 } \text{♩} = 2 \text{ ♩ } (\text{♩})$$

Ce qui peut apparaître comme une *sesquialtère de prolation* tient lieu en fait de l'ancienne *tripla de temps* dans un contexte de valeur intégrale (♩ 3 ♩ = 1 ♩ de C). En d'autres termes, tactus binaire (♩) = tactus ternaire (♩♩).

SESQUIALTERE

$$2/\text{♩} \text{ 3 } \text{♩} = 2 \text{ ♩ } (\text{♩})$$

C'est là la véritable *sesquialtère de temps*, théoriquement indiquée par ♩ en contexte de valeur intégrale.

Donc, en raison de l'usage généralisé du signe *d'alla breve* ♩ (même dépourvu de signification effective), la proportion triple devient sesquialtère et la sesquialtère triple. On comprend que l'usage des signes soit alors devenu confus — ♩ est utilisé indifféremment pour ♩ (triple) et pour ♩ (sesquialtère). En fait, l'usage respectif de la semibrève parfaite (= trois minimas) et de la brève parfaite (= trois semibrèves) suffit à désigner *par rapport au tactus* les deux changements de tempo proportionnels : la *triple*, soit trois minimas en un tactus, la *sesquialtère*, soit trois semibrèves en deux tactus. Dans la chanson, tout au moins, pratiquée, on le sait, par les amateurs, on pouvait, me semble-t-il, se contenter de ce niveau de connaissance solfégique.

COMBINAISONS
POLYRYTHMIQUES

De la valeur exacte de ces deux proportions — exposée ci-dessus — nous avons des preuves indubitables dans les combinaisons polyrythmiques encore en usage au XVI^e siècle. Je me contenterai d'en présenter quelques exemples exclusivement empruntés au répertoire des chansons.

1/ Du premier type de proportion ternaire, nous avons un exemple en combinaison polyrythmique dans *La Guerre* de Clément Janequin, un peu avant la fin de la *Prima Pars*, où superius et ténor chantent en ♩ ("La fleur de lys...") alors que contratenor et bassus, en ♩ , chantent "Alarme... *Suyvez François...*" (cf. JAN 1. vol. 1. pages 30-31. mesures 72 à 78) :

contratenor

superius

ténor

Suyvez François le roy François alarme (alarme alarme alarme) Suivez

La fleur de lys fleur de haut pris y est

pris y est en gloire. Suyvez François le roy Alarme ii ii suivez la

francoys

couronne Sontz trôpes z clars pour resjouy les cōpaignōs po^r resjouy les p^rais

Tenor.

faulx des les arcs hardiz cōe lyōs dōnez dedās frappez criez alarme iii chascū sa faie

soine La fleur de lys fle^r de haut pris y est en gloire Sontz trôpes z clars

Ex. 5. Clément Janequin. *La guerre*.
(*Chansons de Maître C. Jannequin*. Paris, P. Attaignant. 1528).
Tenor et contratenor, fo 5^v. Cliché, Paris. B.N.

Dans *Les Cris de Paris* du même Janequin (1528⁹), on trouve à plusieurs reprises des combinaisons similaires (voir. JAN 1. vol. I. p. 152. m. 70-71, p. 154. m. 96-100, p. 158-159. m. 132-137, p. 160, m. 146-147) : cette fois le ternaire y est écrit en *hémiole* de prolation. La signification en est la même.

Tenor

a ung tournoys le chappelet (a ung tournoys le chappelet)

Bassus

marrons de lyon marr-

Tenor

mes beaux balais mes beaux balais raue douce raue ii a ung tournoys le

chappellet ii cheruis cheruis cheruis cheruis alumet alumet alumet

Bassus

feurre feurre bzle bzie Marrons de lyon ii marrons de lyon marrons de ly-

on de lyon 3 mes beaux pefons alumet alumete seche alumet fault il

Ex. 6. Clément Janequin. *Les cris de Paris*.
(*Six gaillardes et six pavanés avec 13 chansons*. Paris, P. Attaignant. 1528⁹).
Tenor et bassus. fo 10. Cliché Bayer. Staatsbibliothek. München.

C'est aussi la cas dans une chanson de Passereau, *Je n'en diray mot* (1533¹) (voir PAS. p. 14. m. 26-29).

Bass

I E souffre passion d'une amour forte te Amour par son pouvoir mon cœur tormenté De ioury iay es
Mais mon affection me reconfor

poir qui me contente De ioury iay espoir qui me contente Par quoy tous me disantz se pourront tairre Car

ne sont suffisantz pour la de faire Car ne sont suffisantz pour la d faire

Superius

I E souffre passion d'une amour forte te Amour par son pouvoir mon cœur tormenté De ioury iay es
Mais mon affection me reconfor

poir qui me contente De ioury iay espoir qui me contente L'enye est sans pitié toujours ruyante Veult rōpre

lamitie mais elle augmente ii Par quoy tous me disantz se pourront tairre Car ne sont suffisantz pour la de faire Car

Ex. 8. *Gentian. Je souffre passion*
(*Vingt neufiesme Livre...* Paris, P. Attaignant. 1549²⁰).
Superius et bassus. fo 9^v - 10. Cliché Bayer. Staatsbibliothek. München.

3 POUR 2

Il est tout à fait clair que, dans un tel cas, l'équivalence entre binaire (♠) et ternaire (♣) se situe au niveau de la brève : (♠) = (♣)♣♣. Soit au niveau du tactus une relation de 3 pour 2. Sur cette base arithmétique, il est alors possible de monnayer les silences du bassus proportionnellement aux durées des autres voix :

[illegible]

Ex. 9.

PROPORTIONS POLYRYTHMIQUES

PROPORTIONS SUCCESSIVES

Cet exemple, par la combinaison qu'il présente du silence mesuré en binaire et du chant en ternaire, me semble particulièrement intéressant. Il est non seulement une preuve de la valeur des proportions en situation polyrythmique — comme les autres exemples cités — : il atteste en même temps que l'usage successif de proportions diverses implique des changements de tempo précisément déterminés. Sans quoi, une telle musique serait rigoureusement impraticable dans les conditions du XVI^e siècle (cf. chapitre I). La structure de cette chanson de Gentian, entièrement construite d'une succession de séquences alternativement binaires et ternaires, oblige l'interprète à appliquer à toute la chanson ce qui est techniquement obligatoire dans le passage cité. On voit mal, alors, comment on pourrait éviter la même démarche dans toutes les chansons dont la structure présente des phénomènes similaires.

Cette argumentation n'est pas indifférente : on trouve, en effet, au XVI^e, des théoriciens pour penser que les proportions ne sont plus rigoureusement utilisées sauf dans les combinaisons polyrythmiques (cf. Glaréan. *Dodécachordon*. livre III, chap.8.). On verra d'ailleurs un certain nombre de faits qui semblent leur donner raison. Faudrait-il pour cela interpréter n'importe comment les deux types de proportion ternaire examinés, au risque de les niveler dans un tempo indifférencié ? Ce serait oblitérer la subtilité des différentes variations de tempo pratiquées par Janequin dans *Tetin refaict*, par exemple (cf. JAN 1 vol. II. p. 174). Il n'est reste pas moins — il faut bien l'avouer — que, à cette époque, et dans ce répertoire en tout cas, la notation du ternaire est relativement fluctuante.

NOTATION DU TERNAIRE

Un certain nombre d'observations comme celles qui suivent, sont donc de nature à jeter le trouble dans les conclusions sécurisantes que je viens de présenter — qui n'en constituent pas moins des données sur lesquelles on peut s'appuyer souvent.

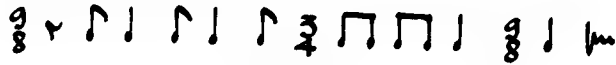
DOUTE

Dans une chanson de Maillard, par exemple, *Amour se doit* (1549²⁷ et 1559¹⁴), à la reprise finale des deux derniers vers, la même musique est notée la première fois en proportion sesquialtère (3 du second type), la seconde en binaire (C), sans transformation rythmique :

RYTHME
ET
MESURE

Mais d'amitié l'on en peut re-ti-rer

Faut-il faire une différence de tempo entre les deux phrases ?... Paradoxalement, on peut poser la même question à propos de la chanson de Gentian, *Je souffre passion*, que j'ai déjà citée comme particulièrement éclairante (cf. Ex. 8). Cette chanson, dans le caractère des *voix de ville*, exploite une grille rythmique unique répétée de deux vers en deux vers :



Ex. 11.

Seuls les derniers vers des second et quatrième quatrains (sorte de refrain musical) apportent une modification par la dilatation du 3 en 4. Or, cette même grille est soumise à deux notations différentes : soit entièrement en ternaire (sesquialtère de temps) avec hémiole finale, soit en alternant ternaire et binaire (♩). Les deux procédés sont visibles successivement dans le passage déjà cité plus haut. L'application rigoureuse des tempi proportionnels entraînerait automatiquement l'introduction de variantes dans la répétition de cette grille : est-ce l'effet recherché ?...

Une chanson de Sermisy, *Vion viette* (1528⁹) soulève la même interrogation. Son refrain est noté au début en *sesquialtère de temps* (type 2), à la fin en *hémiole de prolation* (type 1).

Superius

bardât desir espère it bardant desir espère.

Claudín

Vion viette sommes no' en goguette sommes nous en gos

gu L'autrier my cheminoye mō chemi a sabu mō chemi a sabu ie rēcōtray bergere qui

dormoit sous vng suz haro haro vion viette sommes no' en goguette sommes no'

Superius

xvi


en go gu ie rencô tray bergere q̄ dor moit sou byng sus it po^t luy courir la
teste luy des cou ris le cul ha ro ha ro ha ro vion viette sommes no^s en goguette
sommes no^s en gogu vion viette sommes no^s en goguette sommes nous en gogu.


Ex. 12. Claudin de Sermisy. *Vion viette*
(*Six gaillardes et six pavaues avec 13 chansons*. Paris, Pierre Attaignant 1528^y)
Superius fo 15^v - 16 - Cliché. Bayer. Staatsbibliothek. München.


La relation proportionnelle au reste de la chanson noté en *temps diminué* (♩) serait donc pour le refrain initial 3 pour 2 et pour le refrain final 3 pour 1. Des trois éditions modernes que je connaisse, deux (SERM 1 et A9) retiennent ces équivalences. La troisième (A5) propose la même (3 pour 1) pour les deux refrains... Peut-être l'éditeur considère-t-il que la première proportion (♩) n'est pas concernée par le signe ♩ qui ne la précède pas et la calcule-t-il par rapport à la valeur intégrale... Il me semble, cependant, qu'en l'occurrence, la variation de tempo s'inscrit bien dans la cohérence de cette chanson qui joue également de la variation rythmique (en ♩) sur le même refrain.

Cette disparité des notations du même rythme peut s'observer encore dans les différentes exploitations d'un même timbre notamment dans les *Chansons en forme de voix de ville*. Ainsi, entre *Le Premier Livre de Chansons* de P. Certon (Paris, Le Roy & Ballard. 1552 et 1564), *Le Premier Livre de Chansons en forme de vau de ville...* d'A. Le Roy (Paris, Le Roy & Ballard. 1573) et


Le Second Livre de Guiterre... d'Adrian Le Roy (ibib, 1555). On en jugera avec cet exemple :

1552 3 

1555 $\phi 3$ 

1573 ϕ 

o combien est heureuse la peine de celer

Ex. 13. 

Ex. 13.

CHANSONS ENTIEREMENT TERNAIRES

Le problème posé par ce dernier cas est, en fait, un peu différent. Il s'agit ici de savoir si les signes de proportion ternaire (♩ , ♩ , ♩ ...) de même que le signe d'*alla breve* (♩), utilisés *absolument*, c'est-à-dire régissant la totalité d'une chanson sans aucune opposition interne, indiquent précisément un tempo, conformément à leur signification proportionnelle ? En d'autres termes, dans les notations de chansons ternaires, l'usage de la brève parfaite (= trois semibrèves) ou de la semibrève parfaite (= trois minimes) est-il indifférent au choix du tempo ? (6). La question est délicate, on le voit : rien, en effet, ne peut décider si la proportion doit être appréhendée par rapport à la valeur intégrale ou au *temps diminué*. Il est donc bien difficile de risquer une réponse (7). Pour ma part, je serais assez tenté de penser que, par analogie à la signification proportionnelle qu'elles ont dans l'usage alors courant (en opposition à ♩), les deux notations doivent suggérer des tempi sensiblement différents : plus rapide pour la notation en minimes (semibrève parfaite); plus lent pour celle en semibrèves (brève parfaite)... (8).

Acceptant donc de laisser un certain nombre de questions en suspens, on peut résumer en quelques points les acquisitions principales relatives à la pratique du tempo dans la chanson du XVI^e siècle. On aura pris conscience, cependant, qu'il n'est pas rare dans la pratique, de voir ces données mises en échec.

RESUME

1.0. Sauf opposition interne (à ma connaissance très rare au XVI^e), ♩ et ♩ doivent être tenus pour essentiellement équivalents. Le *tactus* est alors à la semibrève (♩) — selon les transcriptions, la ronde, la blanche ou la noire.

1.1. Selon W. Apel (9), le tempo de ce *tactus* pourrait être apprécié approximativement à $\text{♩} = 48$, en valeur intégrale (♩). En *temps diminué* (♩), on peut soit le considérer comme strictement équivalent, soit l'établir légèrement plus rapide : environ $\text{♩} = 64$. Ce sont là des moyennes indicatives. D'une manière générale, on peut admettre avec C. Sachs que le *tempo giusto* (tactus à la semibrève) est représenté par le rythme physiologique (pouls) — selon C. Sachs entre 60 et 80. Le principe essentiel reste qu'à l'intérieur d'une même pièce, on garde ce *tactus* constant.

(6) Dans son article sur les "*Problèmes d'interprétation rythmique dans les chansons de Claude Goudimel*", Maire Egan se pose cette question à propos de deux chansons de Goudimel, *Bonjour mon cuer et Tu me fais mourir* (*La chanson à la Renaissance*. Tours, Van de Velde 1981 p. 143).

(7) En ce qui concerne les deux chansons de Goudimel proposées en exemple (cf. note 6), Maire Egan répond, quant à elle, que "*le tempo des deux chansons en cause doit être essentiellement le même*", s'appuyant en fait sur une distinction théorique entre les signes ♩ et ♩ qui compenserait la différence entre ♩ et ♩ . A la page suivante, cependant (p. 146), elle reconnaît que "*selon toute évidence, rien ne distingue ces signes... car dans sa chanson (de Goudimel)* Certes mon œil fut trop aventureux, les deux signes ♩ et ♩ précèdent une musique identique".

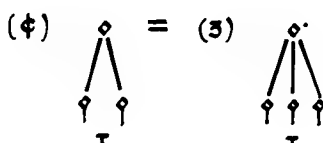
(8) A titre d'exemples, on pourra examiner les chansons suivantes, entièrement ternaires : 1/ (en semibrèves) *Ce mois de may* (JAN 1. vol. 1. p. 129), *Il s'en va tard* (JAN 1. vol. IV. p. 164), *Tu me fais mourir* (GOU. vol. 13. p. 243), *O combien est heureuse* (Certon). 2/ (en minimes) *Bonjour mon cuer* (GOU. vol. 13. p. 35), *O ma dame* (Certon). *Et quant je suis couchée* (Anonyme. A. 18. p. 5.).

(9) Ouv. cit. p. 192-193.

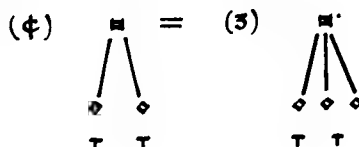
1.2. D'une pièce à une autre on peut admettre une certaine marge de variabilité qui puisse tenir compte de l'écriture de la pièce, de son caractère et de la valeur minimale prosodique (c'est-à-dire attribuée à une syllabe) : en général la ♪, dans certaines chansons la ♪ (10). Cette marge de variabilité doit rester réduite, me semble-t-il, de manière à éviter de ramener toutes les chansons à un *débit* standardisé.

1.3. Cette variabilité peut aussi s'observer dans la dimension temporelle. A partir de 1550, et à mesure qu'on avance vers la fin du siècle, on est amené à ralentir légèrement le tactus moyen, voire à en décomposer la battue à la minime.

2.1. Dans un contexte général de *temps diminué*, le ternaire noté en minimes (semibrève parfaite) blanches (avec le signe 3 ou 3) ou noires (*hémiole minor* ou hémiole de prolation) s'interprète en gardant la même battue (temps ternaire = temps binaire) :



2.2. Dans le même contexte, le ternaire noté en semibrèves (brève parfaite) blanches (avec les signes 3, 3 ou 3) ou noires (*hémiole major* ou hémiole de temps), s'interprète selon la proportion sesquialtère (trois pour deux) :



(10) Voir par exemple : *Gros Jehan menoit* (JAN 1 vol. IV p. 45) *Secouez moy* (JAN 1 vol. III p. 22), *On vous est allé rapporter* (JAN 1. vol. IV p. 37), *Martin menoit* (SERM 2 p. 24), *Il est bel et bon* (PAS)...

DEUXIEME PARTIE

Rythme et Phrasé

Un certain nombre d'observations concernant notamment la notation du ternaire me conduisent tout naturellement à aborder un autre problème : le phrasé. C'est là une question beaucoup trop complexe et subjective pour qu'il soit dans mes ambitions de la traiter de manière exhaustive. Il me paraît cependant nécessaire de rappeler ici quelques idées essentielles.

**TACTUS
&
RYTHME

BARRES DE
MESURE**

Les exemples cités plus haut de rythmes ternaires effectifs notés dans une mensuration binaire (♠) mettent en lumière un phénomène essentiel et spécifique dont il est important de prendre conscience : le *touchement* du tactus ne se confond pas avec un appui rythmique. Le système des proportions, et en particulier de la sesquialtère, le montre également : rythme et tactus interfèrent sans se confondre. Il faut rappeler, d'ailleurs, que dans la notation ancienne, le tactus ni les mensurations ne sont jamais concrétisés par des barres de mesure. Celles que l'éditeur moderne s'autorise à introduire dans la musique ancienne ne sont donc qu'un pis aller, une béquille concédée à la claudication du musicien moderne, dont la fonction essentielle est, le plus souvent, de servir de repère et de faciliter la lecture verticale. Il serait paradoxal, précisément, qu'elles soient la cause de cette claudication que représente la succession systématique des temps forts et des temps faibles. Le soin principal qu'il faut leur apporter est donc 1/ de les identifier, 2/ éventuellement de les oublier.

Il est nécessaire de les identifier, en effet, car dans l'usage moderne de la mesure en musique ancienne, les barres n'ont pas toutes le même statut. Elles peuvent être distribuées arbitrairement en fonction du signe de mensuration : elles n'ont alors aucune signification rythmique systématique et peuvent même, dans certains cas, se trouver radicalement en conflit avec le rythme réel. Dans de tels cas, il faut s'efforcer de les oublier. J'y reviendrai. Cependant, les barres de mesure peuvent aussi être la traduction d'une interprétation éditoriale du rythme et du phrasé. J'en ai signalé déjà un exemple avec *En entrant en un jardin de Sermisy* (Ed. ACJ. cf. Ex 4) (11). Devant ces éditions, il faut, bien entendu, se livrer à un examen critique de l'interprétation proposée : on peut y trouver des idées à retenir. Il faut, en tout cas, toujours rester conscient que c'est là une vision subjective surimposée à la musique que les sources originales nous ont transmise.

(11) Le problème se pose de manière similaire en particulier dans les éditions de musique de danse. Voir par exemple *Le Second Livre de Dancieries* de Pierre Attaingnant de 1547 (Paris Heugel. Collec. Le Pupitre ou London Pro Musica Edition. AD. 2.).

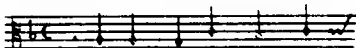
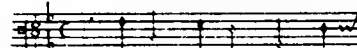
MUSIQUE MESURÉE A L'ANTIQUE

L'aberration extrême se rencontre certainement dans certaines éditions de musique mesurée à l'antique dont la prosodie de longues et de brèves est véritablement incarcérée derrière la grille régulière de barres de mesures modernes appliquées selon le signe de mensuration original (C ou C). En voici un exemple avec la première strophe de *Comment pensés vous que je vive* de Claude Le Jeune dans la Collection Henry Expert (C4).

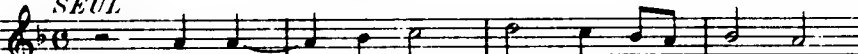
CLAUDE LE JEUNE

NOTATION ORIGINALE (à 5)

DESSUS  HAUTE-CONTRE 
le meurs il est cer-tain le meurs il est cer-tain

TAILLE  BASSE-CONTRE 
le meurs il est cer-tain le meurs il est cer-tain

CINQUIESME 
le meurs il est cer-tain

SEUL
Soprane 

1. Com-ment pen-sés vous que je vi-ve
6. La pa-rolle he-las! pour me plain-dre

E-loi-gné de vo-stre beau-té? Tout ain-si qu'un a-me capti-
Que mes maux sont bien com-men-cés, Mais que je dois en-co-re crain-

-ve Au gouf-fre d'uge ch-sou-ri-te, Qui n'a-tend trem-
-dre Qu'ils ne soyent pas si tost pas-sés, Et que mes tri-

-blant à toute heu-re, Que le point qu'il faut qu'il le meu-re.
-stes de-si-né-es N'ont point leurs bor-nes ter-mi-né-es.

Il est évident qu'une transcription sans barres, plus proche de l'original en fait, sera plus apte à favoriser une déclamation vraiment satisfaisante.



Ex. 15.

Dans cette recherche d'une rythmique plus souple, indépendante des mesures, les allongements ainsi que les appuis mélodico-harmoniques constituent les véritables éléments de base du phrasé et du rythme. Ainsi, derrière des mesures binaires, des rythmes ternaires (en général prosodiquement motivés) peuvent se révéler, aux différents niveaux rythmiques. Les exemples qui suivent sont extraits de *Je suis un demi-dieu* d'Anthoine de Bertrand (12).

a)

Four staves of musical notation. The first three staves are vocal lines, and the fourth is a bass line. The lyrics are: 'dieu, quand as-sis vis à vis De toy, mon cher sou-cy, j'es-'. The notation is written in a style that emphasizes the phrasing and rhythm over strict metrical measures.

Four staves of musical notation, continuing the previous example. The lyrics are: '-cou-te les de-vis, De-vis en-tre-rom-pus, De-'. The notation continues to emphasize the phrasing and rhythm.

b)

-né, Car en voyant tes yeux je me pas - me,
 -né, Car en voyant tes yeux je me pas - me,
 -né, Car en voyant tes yeux je me pas - me,
 -né, Car en voyant tes yeux je me pas - me,

Ex. 16. Anthoine de Bertrand. *Je suis un demi-dieu*
 Extraits. (*Second Livre des Amours de P. de Ronsard*.
 Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance).
 © Editions Maurice Senart. Paris. 1927.
 Reproduit avec l'aimable autorisation des Editions Salabert. Paris.

A la lecture du superius réécrit sans barre de mesure, on constatera que les rythmes effectifs apparaissent clairement.

Je suis je suis un De-mi dieu, quand assis
 vis a' vis De toy mon cher soucy, j'es-cou-te les de-vis

Ex. 17.

Cette démarche ne s'applique donc pas uniquement aux musiques mesurées à l'antique. On retrouve donc ainsi, à une échelle plus ou moins importante, le problème de la notation du ternaire déjà soulevé à propos d'une chanson de Maillard. J'en prendrai un exemple avec cet extrait d'une chanson de Certon, *Sy m'amyeha* (154919) Le vers 5 se présente ainsi :

Mais quoy fault il que doute en fa.ce

Ex. 18.

transcrit comme suit dans l'édition moderne (13) :

Mais quoy fault — il que doubte en fa - ce, N'ay je pas preu - - - ve

Mais quoy fault — il que doubte — en fa - ce, N'ay je pas preu-ve de

Mais quoy fault — il que doub - te en fa - ce, N'ay je pas preu - - - ve

Mais quoy fault — il que doubte en fa - ce, N'ay je pas preu - - - ve

Ex. 19. Pierre Certon. *Sy m'amie ha de fermeté*.

Restitution par Henry Expert, révision par Aimé Agnel.

Extrait. (*Chansons polyphoniques publiées par P. Attaignant*. Livre III).

© Editions Heugel et Cie. Paris. 1968.

Reproduit avec l'aimable autorisation des Editions Heugel.

On peut manifestement l'interpréter en ternaire, comme si elle était notée en $\frac{3}{4}$ ou en hémiole (de prolation ou de temps) : seul le tempo différerait alors... (cf. plus haut, chap. IV première partie).



Ex. 20.

Le rythme de la basse, avec son hémiole pré-cadentielle caractéristique ne fait que confirmer cette interprétation :



Ex. 21.

POLYRYTHMIE

En effet, cette libération du carcan des barres de mesure que le chanteur doit conquérir affecte aussi les relations des différentes parties entre elles : le chanteur doit s'assumer comme individualité rythmique autonome. La polyphonie est aussi polyrythmie. Certes, on ne trouve pratiquement plus au XVI^e de ces constructions polyrythmiques virtuoses élaborées à coups de subtilités mensurales, comme le XV^e les pratiquait ; même si on en rencontre encore des traces explicites et bien simplifiées, comme dans *La Guerre* et *Les Cris de Paris* de Janequin (cf. Ex 5, 6... cités plus haut). Mais, l'usage de livres séparés sans barre de mesure favorise manifestement une pratique polyphonique de nature polyrythmique basée sur une grande autonomie des chanteurs — solistes, on s'en souvient.

Cette polyrythmie se manifeste précisément de manière simple et stéréotypée dans les hémioles précadentielles des phrases ternaires :

(14)

Ex. 22. *A ce matin*. Delafont (1547)¹⁰

VALEURS INEGALES

Un dernier point peut être abordé quant au rythme : il s'agit du problème des *valeurs inégales* familier des "baroquais". Un texte (à ma connaissance) aborde cette question au XVI^e. Je me contenterai donc de le citer, le laissant à l'appréciation du lecteur :

"De chanter les demiminimes"

La Manière de bien chanter les demiminimes en ces signes diminués ♪ ♫ 0 3 0 2 C 2 est de les chanter comme de deux en deux, demourant quelque peu de temps davantage sur la première que sur la seconde : comme si la première avoit un point, & que la seconde fust une fuse. A cause que la première est un accord, & que la seconde est le plus souvent un discord, ou (comme on dit) un faux accord. Car les Musiciens ont une telle liberté en leur composition. A cause aussi qu'elles ont meilleure grace à les chanter ainsi que je dy, que toutes égales, comme il sensuit.

(14) On peut voir là une allusion à la gaillarde suggérée par le texte : "en levant la jambette"...



(Loys Bourgeois. *Le Droict Chemin de Musique*.
Genève, 1550. ch. X. fo C7 et 7^v).

TROISIEME PARTIE

Musica Ficta

Le terme latin de *musica ficta* (ou *musica falsa* par opposition à *musica recta*) sert à désigner l'altération des degrés de l'échelle modale diatonique dans la musique ancienne du XIII^e à la fin du XVI^e siècle. Il s'agit donc d'abord de règles de composition contrapuntique. Cependant, pour des raisons touchant aux usages de la notation ancienne, ce problème concernait directement les interprètes et concerne aujourd'hui interprètes et éditeurs modernes. En effet, la plupart du temps, ces altérations ne sont pas indiquées explicitement dans les sources. Tout usager des musiques anciennes aura remarqué cette particularité des éditions actuelles : les accidents y apparaissent de deux manières :

CONVENTION EDITORIALE

- 1/ normalement, c'est-à-dire, sur la portée,
devant la note concernée



- 2/ hors portée, au-dessus de la note qu'il
est suggéré d'altérer.



REGLES

C'est là une convention éditoriale couramment admise (15). La manière 1 signifie que l'altération indiquée figure explicitement dans la source originale. La manière 2 indique que cette altération n'est pas précisée explicitement mais que l'éditeur, se substituant à l'interprète, la suggère pour se conformer aux usages anciens. Ce faisant, il se réfère à un ensemble de règles théoriques relativement précises, mais dont l'application est parfois problématique : des problèmes identiques trouveront donc des solutions différentes selon les éditeurs (16).

Parmi ces règles, les théoriciens anciens distinguent en général deux sortes :

- 1 - *causa necessitatis* ("pour raison de nécessité"),
- 2 - *causa pulchritudinis* ("pour raison de beauté").

CAUSA NECESSITATIS CONSONANCES PARFAITES

1.1. Quintes diminuées et octaves diminuées (ou augmentées) doivent être transformées en consonances parfaites (interdiction de *mi contra fa*). Concrètement, on a là 2 cas principaux :

OCTAVE

1.1.1. perfection de l'octave : si un degré est altéré dans une voix, son octave (ou son unisson) doit l'être également dans les autres.



Ex. 23. Sermisy. *Au joly boys* (SERM 1. vol. III. p.18)

- (15) Dans certaines éditions cependant, les altérations restituées sont placées sur la portée et mises entre parenthèses.
- (16) Indépendamment des divergences d'appréciation ponctuelles, on trouve, chez les éditeurs, des "politiques" différentes sur l'ensemble du problème. Par exemple, Maurice Cauchie, en 1933, était partisan de la plus grande réserve dans le souci de préserver la pureté des modes : il donne d'ailleurs en exemple Henry Expert. Voir : Maurice Cauchie. "*La pureté des modes dans la musique vocale franco-belge du début du XVIème siècle*" in *Th. Kroyer-Festschrift...* Regensburg 1933.

TRITON 1.1.2. Perfection de la quarte : on évite l'intervalle harmonique de *triton* par l'usage du bémol.



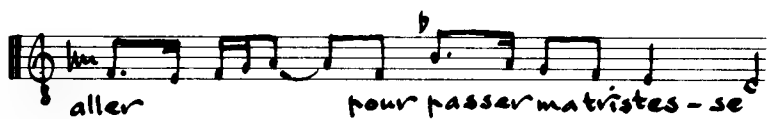
Ex. 24. Sermisy. *Au joly boys* (SERM 1. vol. III. p. 18)

FAUSSES RELATIONS 1.2. L'interdiction des fausses relations découle logiquement de cette règle (1.1.)



Ex. 25. Sermisy. *Dicte sans peur* (SERM 1. vol. III. p.63)

TRITON MELODIQUE 1.3. Le triton doit être également évité comme intervalle mélodique. Pour cette raison, les cinquième et sixième modes (*Fa*, lydien), par l'adjonction de *si b* (admise par Tinctoris) se confondent avec une transposition du mode ionien de Glarean (mode de *do*).



Ex. 26. Sermisy. *Au Joly boys*. (SERM 1. vol. III. p. 18) partie de ténor.

HEXACORDE 1.4. La note conjointe qui sort de l'hexacorde (solmisation) à l'aigu pour y revenir doit être bémolisée (Règle du *fa fictum*) :
*"una nota supra la
semper est canendum fa"*



Ex. 27.



Ex. 28. Sermisy. *Aultre que vous.* (SERM 1. vol. III. p. 20).

**CAUSA
PULCHRITUDINIS
CADENCES &
SENSIBLES**

2.1. Dans toutes les formules de cadence (ou *clausules*) on applique le *subsemitonium modi* par sensibilisation du 7ème degré.



Ex. 29. Sermisy. *Aies pitié* (à 2) (SERM 1. vol. III. p. 29)

Cette règle s'applique en principe à toutes sortes de cadences, qu'elles soient parfaites, imparfaites ou rompues.



Ex. 30. Sermisy. *Aultre que vous* (SERM 1. vol. III. p. 20)



Ex. 31. Sermisy. *Auprès de vous* (à 3) (SERM 1. vol. III. p. 23)

Loys Bourgeois la spécifie même pour les demi-cadences (qu'il appelle *rompues*) : “*Semblablement plusieurs cadences de dessus entières (qui peuvent se rencontrer en toutes parties) comme, la sol la, sol fa sol, & ré ut ré : ou aucunes fois rompues, comme la sol, sol fa, et ré ut, doivent être entonnées en demi-ton*”.



Ex. 32. Sermisy. *Dictes sans peur.* (SERM 1. vol. III. p. 63).

Quand les anciens parlent de cadence, ils entendent toujours la conjonction de deux voix en mouvement contraire dont la progression aboutit à l'unisson ou à l'octave : ligne descendante par degrés conjoints (véritable cadence au sens étymologique, cadence dite de ténor), contrepoincée par la voix supérieure (*cadence de dessus*) (17). Cette approche contrapuntique permet d'exclure de la règle de sensibilisation la cadence dite phrygienne (sur *mi* et sur *si*, ou sur *la* par bémol) dont le ténor procède déjà par demi-ton. Loys Bourgeois le spécifie à la suite du passage déjà cité : “*J'ay dy notamment plusieurs cadences, car cela ne se doit pas toujours faire. Pareillement la sol la, ou mi re mi : de a mi la re en g, re sol ut chantant par b mol, et la sol la ou mi re mi : de e mi la en d, la re sol, doivent estre entonnés de ton en ton, comme si ce n'estoit point cadence*”.



Ex. 33. *Auprès de vous. (à 2)* (SERM 1. vol. III. p. 25)

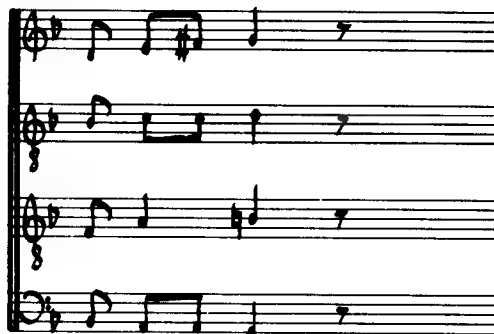
On voit dans les exemples précédents que ces *cadences* sont souvent associées à une cadence plagale ou ont fonction de demi-cadence. Cependant, cette explication, limitée au contrepont à deux voix est malheureusement imprécise et incomplète : elle ne tient pas compte de l'interférence des autres voix de la polyphonie. Ainsi, il n'est rien dit du problème posé par la présence du quatrième degré. En fonction des exemples précédents et de l'horreur du triton, on peut penser que le quatrième degré exclut la sensible :

(17) Cette terminologie n'implique pas une localisation précise dans la polyphonie : ces cadences peuvent se trouver à l'une ou l'autre voix.



Ex. 34. Sermsy. *J'attends secours*. (SERM 1, vol. III, p. 118).

Cependant, on en rencontre des exemples explicitement indiqués dans les sources de l'époque.



Ex. 35. Adrian Le Roy. *Si j'ayme ou non* (1573)



Ex. 36. Vuilde. *Je fille quand Dieu* (A 6, p. 105)

Les théoriciens se taisent également sur un autre aspect du problème. Ils parlent globalement des formules cadentielles, sans jamais spécifier s'il faut tenir compte du contexte dans lequel elles s'insèrent, à savoir de leur localisation dans la phrase et de la fonction de ponctuation qu'elles y remplissent. On pourrait, cependant, se demander si le terme *clausule* employé au XVI^e siècle n'implique pas cette fonction, à l'exclusion de toute autre situation...

PROXIMITE

2.2. Cette seconde règle est appliquée dans la précédente qui en est seulement un cas particulier. Elle prévoit qu'une consonance parfaite doit être amenée par la consonance imparfaite la plus proche : tierce majeure pour la quinte, sixte majeure pour l'octave, tierce mineure pour l'unisson.



Ex. 37.

TIERCE PICARDE

2.3. On majorise l'accord parfait final. Cette règle apparaît progressivement au XVI^e siècle qui introduit petit à petit la tierce dans l'accord final.



Ex. 38. Sermisy. *L'ardant vouloir*. (SERM 1. vol. III. p. 144).

COMPLEXITE & CONFLITS

Comme on a déjà eu l'occasion de le remarquer, ces règles bien que relativement précises et claires, se révèlent abstraites une fois confrontées à la pratique : elles font en effet abstraction aussi bien du contexte que de la totalité du complexe polyphonique. Un exemple, extrait d'une chanson de Sermisy, *Le cœur est bon* (1528³), permettra d'apprécier les limites d'une approche par bini-



Ex. 39. Sermisy. *Le cueur est bon* (SERM 1. vol. IV. p. 4.).

En fonction de la règle 2.1., dans le bicinium contraténor et bassus, le contraténor est amené à introduire la sensible de *sol* (*fa #*).



Ex. 40.

Dans le bicinium ténor et bassus, la règle 2.2. invite le ténor à introduire la sensible de *ré* (*do #*)



Ex. 41.

On aurait donc une cadence à double sensible, qui, bien qu'archaïque, reste plausible au XVI^e. Malheureusement, le *superius* jette le trouble dans ce concert en y faisant entendre un *do* qui, dans l'attraction du *si*, ne peut être altéré. On remarquera cependant que le *do* se trouve ici dans une formule ornementale qu'on peut opposer à l'occurrence similaire qui précède.



Ex. 42.

Reste à savoir si cette distinction entre notes essentielles et notes de passage ou ornementales — qui n'apparaît pas, me semble-t-il, chez les théoriciens — peut suffire à justifier des traitements différents. En l'occurrence, elle conduirait à tolérer une exception à la règle 1.1.

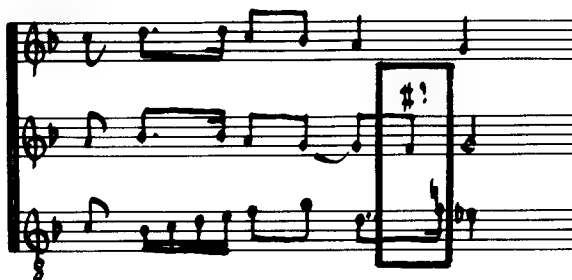


Ex. 43.

La même problématique apparaît dans la comparaison de ces deux exemples :



Ex. 44. Gombert. *Plaisir n'ay plus* (GOM. vol. XI. p. 108)



Ex. 45. Janequin. *Le chant des oiseaux* (JAN 1. vol. I. p. 5)

Le *fa* du ténor dans Janequin a une valeur ornementale qui pourrait permettre de tolérer l'exception à la règle 1.1. En fait, ces cas de conflits sont très fréquents, où l'application d'une règle à deux voix se trouve court-circuitée par une autre voix. Ainsi, dans ce passage, l'entrée du ténor empêche d'appliquer la règle 2.1. au supérior (*sol*) en raison de la règle 1.1.1.



Ex. 46. Goudimel. *Faisons le dire mensonger* (GOU. vol. 13. p. 88)

Même démarche au début de *J'attends secours* de Sermisy, cette fois en raison de la règle 1.1.2. (voir Ex. 34 cité plus haut, page 67). Cependant, choisira-t-on toujours d'éviter le triton ? Comment, par exemple, traiter le cas suivant, dans *Elle a bien le ris gracieux* de Sermisy.



Ex. 47. Sermisy. *Elle a bien le ris gracieux*. (SERM 1 vol. III. p. 70 et suiv.).

Les citations de ce genre pourraient être multipliées à l'envi... On comprend donc qu'à l'usage — et les éditions en témoignent comme l'attestent aussi les tablatures de luth du XVI^e — les solutions apportées à ces problèmes soient extrêmement diverses... De plus, que savons-nous des interférences possibles de ce problème avec d'autres aspects de la pratique ou du sens musical, l'ornementation, l'expressivité par exemple. L'embellissement très coutumier des formules cadentielles notamment me semble tout à fait susceptible de rendre tolérables des rencontres qui seraient en principe bannies et insupportables si elles étaient affirmées brutalement (octaves diminuées ou augmentées, tritons...). Et pourquoi la rudesse de certains heurts contrapuntiques n'aurait-elle pas été exploitée à des fins expressives : Gesualdo, Monteverdi ou même Lestocart ne sont pas si lointains après tout. Les compositeurs, d'une part, pourraient bien avoir écrit *intentionnellement* des situations polyphoniques conflictuelles (du point de vue de la *musica ficta*). Les chanteurs, d'autre part, pourraient bien avoir introduit l'expressivité parmi les paramètres intervenant dans la solution de certains problèmes. Dans l'exemple suivant, le respect des règles se traduirait par la bémolisation du *si*. L'hypothèse du paramètre expressif, si on la retenait, suggérerait pourtant un peu de liberté et d'audace pour souligner l'idée du texte :



Ex. 48. Sandrin. *Douce mémoire*. (SAN. p. 6.).

Il reste que la fréquentation de répertoires voisins inviterait, sinon à l'audace, du moins au sens du relatif en ce domaine. Dans la musique vocale anglaise en particulier, il n'est pas rare de rencontrer des fausses relations ou des octaves imparfaites explicitement indiquées.

Ex. 49. Tallis. *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*.

QUATRIEME PARTIE

Le Texte

Quelques informations me semblent nécessaires concernant les textes poétiques des chansons. Sélectionnées, elles ont pour ambition de contribuer à affiner la conscience que le chanteur peut avoir de la chanson, y compris sur le plan poétique, et d'éclairer ainsi la démarche de l'interprète sur quelques points où le texte est susceptible d'intervenir, principalement la définition des phrasés et la distribution du texte sous la musique.

LES FORMES

Libérée des contraintes formelles du XV^e siècle, la chanson, même si elle en conserve quelques traces, ne pose pas de problème particulier de fonctionnement. Qu'elle soit un *épigramme* (quatrains, cinquains, huitains, dizains, etc...), une *chanson* (18), une *chanson à refrain*, un *sonnet*, etc..., elle est transmise par les sources dans sa forme définitive et complète à quelques exceptions près cependant.

LA CHANSON

En effet, surtout avant 1550, les sources musicales sont très avares de renseignements littéraires : elles ne donnent pas le nom du poète, et dans le cas de textes strophiques, elles ne comportent que la première strophe. On peut donc être intéressé à en compléter le texte pour le chanter *in extenso* (19). Les éditions musicologiques, en général, dispensent du travail de recherche et donnent la totalité des textes, soit directement avec la transcription musica-

(18) Genre poétique de définition peu précise, strophique en principe avec régularité dans l'agencement des rimes. Voir les *chansons* de Clément Marot.

(19) A titre d'exemple, c'est le cas de la chanson de Sermisy, *Tant que vivray*. La seconde strophe, donnée dans les éditions modernes, a été empruntée aux Oeuvres Poétiques de Clément Marot.

le soit dans l'apparat critique, au début ou à la fin du volume (20). Quand ce travail n'est pas fait, on peut disposer, pour l'effectuer, de deux outils bibliographiques qui permettent de retrouver la trace et les sources littéraires d'un texte (21) :

Hubert Daschner. *Die Gedruckten mehrstimmigen Chansons von 1500-1600 : literarische Quellen und Bibliographie*. Bonn. 1962 (Thèse Universitaire). Frédéric Lachèvre. *Bibliographie des Recueils Collectifs de Poésie du XVI^e siècle*. Paris. Champion. 1922. Ces deux ouvrages, disponibles dans certaines bibliothèques, sont d'une utilisation aisée : ils présentent tous les deux une liste alphabétique d'incipit.

RONSARD

Pour les chansons postérieures à 1550, cette démarche n'est généralement pas nécessaire : les sources musicales en donnent la totalité des textes. Cependant, une publication, d'une nature particulière, mérite d'être signalée : *Le Supplément Musical des Amours* de Ronsard, publié en 1552 (22). On y trouve des musiques de Pierre Certon, Clément Janequin, Marc-Antoine Muret et Claude Goudimel. Quatre d'entre elles sont destinées à s'adapter à plusieurs sonnets du recueil de Ronsard dont on peut ainsi chanter la plus grande partie (23). Sur la musique de *J'espère et crains* (Certon), 14 autres sonnets peuvent s'adapter, 92 sur celle de *Qui voudra veoir* (Janequin), 59 sur celle de *Nature ornant* (Janequin) (24), 3 sur celle de *Quand j'apperçoy* (Goudimel) (25). L'exploitation de ce *Supplément* permettrait donc facilement de choisir tels sonnets de Ronsard en fonction de son goût. Philippe Caillard en a d'ailleurs montré la voie en adaptant la musique de *Qui voudra veoir* à un autre sonnet des *Amours*, *Voicy le bois*.

METRES

Les chansons du XVI^e siècle utilisent une grande variété de vers, des plus irréguliers (3 syllabes par exemple) aux plus classi-

-
- (20) On rencontre parfois des lacunes d'autant plus inexplicables que les textes, pour une fois, étaient donnés *in extenso* dans la source originale. C'est le cas de la chanson de C. Janequin, *Faisons le dire mensonger* (JAN. 1. vol. IV. p. 179).
- (21) Certes, ces outils peuvent ne pas résoudre tous les problèmes. Il peut être difficile de franchir l'étape suivante, c'est-à-dire d'avoir accès à la source, ancienne ou moderne. A signaler, dans ce sens, l'ouvrage de B. Jeffery. *Chanson verse of the early Renaissance* (London, Tecla 1971 et 1976). Il reste que quelques poètes connus sont plus particulièrement mis à contribution, notamment Clément Marot, dont il pourra être précieux de posséder une édition moderne (par exemple celle d'Yves Giraud dans la Collection Garnier-Flammarion).
- (22) On en trouvera une étude et la transcription complète (malheureusement avec quelques erreurs) dans Julien Tiersot. *Ronsard et la musique de son temps*. Breitkopf et Härtel. Paris, Librairie Fischbacher (s.d.). Le fac-simile se trouve dans les œuvres complètes de Pierre de Ronsard (Ed. Laumonier) tome IV. Paris, Droz, STFM.
- (23) C'était la finalité de cette entreprise réalisée à l'initiative du poète.
- (24) Edition moderne des 2 chansons de Janequin dans JAN 1 vol. V. p. 187 et 191.
- (25) Edition moderne dans GOU p. 194.

ques. Certains mètres sont nettement privilégiés cependant. Les principaux sont le décasyllabe, l'octosyllabe et l'alexandrin. Parmi eux, l'alexandrin et le décasyllabe sont des vers à césure dont la coupe la plus fréquente est 6 + 6 pour l'alexandrin et 4 + 6 pour le décasyllabe. Cette structure interne est d'une importance capitale pour l'appréhension du profil mélodico-rythmique des phrases musicales et la conduction des phrases verbo-mélodiques. On verra également qu'elle n'est pas indifférente à la solution de certains problèmes de place du texte (26).

PLACE DU TEXTE

La place du texte sous la musique est un autre problème, parfois déconcertant, auquel chanteurs et/ou chefs de chœur se trouvent fréquemment confrontés. C'est pour les chansons antérieures à 1550 qu'il se pose de manière plus criante : les sources de la deuxième moitié du siècle sont en général beaucoup plus fiables et le problème est définitivement résolu pour le répertoire de la fin du siècle, du type air de cour et musique mesurée à l'antique.

Plutôt que de tenter — à coup sûr en vain — de détailler les différents aspects de ce problème de manière systématique, je préfère m'arrêter sur un exemple très connu du répertoire, choisi aussi pour sa relative simplicité : *Je suis deshéritée* de Cadéac, également attribuée à Lupi. Ce qui m'intéresse ici, c'est davantage l'exemplarité du problème et du comportement qu'il nous amène à adopter que l'occasion d'exposer des propositions de solution qui ne sauraient en aucun cas correspondre à la totalité des cas de figures susceptibles d'être rencontrés.

De la chanson de Cadéac, quatre éditions modernes, relativement courantes, sont disponibles, que je me propose d'examiner de ce point de vue :

- LUP.** **a** - Johannes Lupi. *Zehn Weltliche Lieder*. (Hans Albrecht.ed.) Wolfenbüttel Möselers s.d. Das Chorwerk 15 p.6.
- A 19** **b** - *Concerts imaginaires de la Renaissance*. vol. 1. (A. Agnel. ed.) Paris, Heugel. 1974. p. 24.
- C 4** **c** - Collection Henry Expert. *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance*. Paris. Salabert. EMS 3089.
- C 1** **d** - *Publications de l'Ensemble Vocal Philippe Caillard*. Paris. PC. 97.

J'examinerai ces éditions à la lumière de deux sources d'information :

- 1 - ce qu'on peut savoir des règles de place du texte au XVI^e (27)
- 2 - quelques éditions anciennes de cette chanson :

(26) Pour des réflexions supplémentaires concernant texte et musique, voir J.P. Ouvrard. "Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle (1528-1550)" *Revue de Musicologie* 67.1981 - 1.

(27) Voir cette note page 77.

Cadéac.

Superius & Tenor.

I *E suis desherité e, Puis que s'ay perdu mô amy, Seule il m'a laissé e, Pleine de pleurs, & de soucy, Ro-*
gnol du bois ioly, Sâs poît faire demeurée, Vaten dire à mon amy, Que pour luy suis tour mente
e. Que pour luy suis tour mêt e.

I *E suis desherité e, Puis que s'ay perdu mô amy, Seule il m'a laissée, Pleine de pleurs, & de sou-*
cy, Roignol du bois ioly, du bois ioly, Sâs point faire demeurée, Vaten dire à mon a my, Que pour luy
suis tourmêt e. Que pour luy suis tourmêt e.

Contratenor & Basses.

I *E suis desherité e, Puis que i'ay perdu mon amy, Seule il m'a laissé*
e, Pleine de pleurs, & de soucy, Roignol du bois io ly, Sâs poît faire demen ré, Vate di-
re à mon amy, Que pour luy suis tourmêt e.

I *E suis desherité e, Puis que i'ay perdu mon amy mon amy, Seule il m'a laissé, Plei-*
ne de pleurs, & de soucy, Roignol du bois ioly, Sâs poît faire demeur e, Va-
ten dire à mô amy, Que pour luy suis tourmêt e.

c. j.

- e - *Quart Livre de chansons...* Paris, Attaignant 1540¹¹.
 f - *Tiers Livre du recueil...* Paris, Du Chemin. 1550⁸ (cf. Ex.50)
 g - *Le premier trophée de musique...* Lyon, Granjon 1559¹⁴(28).
 h - *Premier recueil des recueils...* Paris, Le Roy & Ballard. 1561⁷,
 ou ses rééditions (1567¹² et 1573¹⁴).

L'exemple 51 en présentation synoptique permettra la comparaison rapide des quatre éditions modernes (29).

On remarque d'emblée que l'édition a se distingue de toutes les autres. A cela, il semble y avoir 2 raisons essentielles :

1 - Hans Albrecht a utilisé une source unique, qui attribue cette chanson à Lupi : *Trente Chansons musicales...* Attaignant 1533. (1534¹³), manifestement sans la mettre à l'épreuve d'aucune autre.

2 - Par ailleurs, il semble avoir pris à la lettre la place du texte de cette édition.

La première raison a pour première conséquence une différence dans l'établissement du texte :

au vers 6 : "*sans faire demeure*" au lieu de "*sans point faire demeurée*" dans les autres sources (30). Le simple examen de la structure poétique du texte (hétérométrique : 6f/8/6f/8/7/7f/7/7f) (31) suffit à déceler l'anomalie. Cependant, il est surtout ennuyeux que ce défaut de la source entraîne une altération du phrasé aux parties de contraténor et bassus :

au lieu de :

(32)

- (27) LANFRANCO da TERENCE, G.M. *Scintille di Musica*, Brescia, 1533. (Rééd. Fac-simile. Bologna. Forni. 1970),
 STOCKER. G. *Gasparis Stoqueri Germani de Musica libri duo*. (Madrid. B.N. Ms 6486).
 ZARLINO. *Institutioni Harmoniche*. (Venise, 1573). Rééd. Fac-simile. Gregg Press. 1966.

(28) Malheureusement, la partie de ténor manque.

(29) Pour faciliter la comparaison, les quatre transcriptions sont alignées ici sur la même équivalence des durées, soit $\diamond = \text{crotchet}$

(30) "*sans plus faire...*" dans 1561⁷...

(31) f = rime féminine.

(32) Il est vrai, qu'en l'occurrence, le choix de ce phrasé nécessite le monnayage de la brève ($\rho = \text{crotchet}$), modification d'ailleurs apportée par les sources ultérieures.

L'édition a se distingue aussi des autres par quelques variantes strictements musicales aux tactus 53 (superius), 57 (superius), 48 et 49 (contraténor), 38 (ténor), 51-52-53 (ténor), 12 et 28 (bassus). On verra que la plupart de ces variantes ne sont pas étrangères au problème de la place du texte. Ces quelques points posés, on peut faire les observations suivantes.

5 9 14 17

a. Je suis desheri-te - e puis-que j'ay perdu mon a-
b. Je suis desheri-te - e , Puis-que j'ay perdu mon a-
c. Je suis desheri-te - e , Puis-que j'ay perdu mon a-
d. Je suis desheri-te - e Puis-que j'ai perdu mon a-

18 21 25 30

-my Seul-le si m'a laissé - e plaine de pleurs et de
-my, Seul-le il m'a laissé - e , Pleine de pleurs et de
-m, Sou-lo il m'a laissé - e , Pleine de pleurs et de
-mi, Sou-le il m'a laissé - e Pleine de pleurs et de

34 39 43

son-cy Ros-si-gnol du boys joly Sans faire de men-
son-cy : Ros-si-gnol du bois joly , Sans point faire demen-
son-cy : Ros-si-gnol du bois joly , Sans point faire demen-
son-ci . Ros-si-gnol du bois joly , Sans point faire demen-

47 50 54

re va t'en dire a mon a-my que pour luy
rd e va t'en dire a mon a-my, Que pour luy
rd e , Va t'en dire a mon a-my, Que pour luy
rd e Va t'en dire a mon a-mi Que pour luy

57 60 1. 2. a. (1534¹³)

suis tourmente e - e.
suis tourmen-te e - e.
suis tourmen-te e - e.
suis tourmen-te e - e.

Ex. 51.1 Superius

1.0. Superius. Mis à part les remarques soulevées plus haut, cette partie ne présente pas beaucoup de problèmes.

1.1. tactus 41-47. Une variante est possible pour la place de la pénultième (demeure). Dans des cas similaires, beaucoup de sources fiables optent pour articuler cette syllabe sur la résolution précadentielle. En l'occurrence cependant, la source la plus précise (1559¹⁴) indique très clairement la solution choisie par les éditions b, c, et d.

1.2.1. tactus 21.22. Conformément aux sources **e** et **f**, les éditions **b**, **c** et **d** donnent le texte "*Seule il m'a laissée*", en prosodiant l'*e* muet de *seule*, théoriquement éliidé à cette position. Cette prosodie, exceptionnelle, est nécessaire à la logique structurale du texte. On pourrait lui préférer le texte de **a** : "*Seule si* (33) *m'a...*" ou la modification apportée dans les éditions ultérieures **g** et **h** : "*Seulett il m'a laissée*" (34).

1.2.2. tactus 49-54. Le même problème de la prononciation du *e* muet se pose ici. Contrairement au cas précédent (cf. 1.2.1.), la logique structurale du texte ne justifie pas qu'on passe outre à la règle de l'élosion. On devrait donc dire : "*Va t'en dir' à mon ami*". Or toutes les éditions modernes sauf **a** accordent une note au *e* muet de "*dire*". Plusieurs remarques peuvent être faites :

— 1 - Dans l'édition **a**, on pourrait préférer étendre le mélisme du tactus 50 jusqu'à 51. Les règles de l'époque aussi bien que l'usage attestent cette préférence :



— 2 - Pour les mêmes raisons, on peut procéder de la même manière au tactus 52. Les éditions **e**, **f**, **g**, **h** présentent toutes 2 minimes au tactus 53, au lieu de la semibreve qu'on trouve dans l'édition de 1533 (cf **a**).



— 3 - En combinant ces deux aménagements, on obtient :



C'est précisément cette prosodie qui est adoptée dans la chanson à 6 de Claude Le Jeune (1572²) également éditée par Aimé Agnel (**A 19**, p. 27).

— 4 - Il faut reconnaître, cependant, que toutes les autres sources donnent raison aux éditions modernes, même **g** et **h** où l'élosion est habituellement indiquée.

1.3. tactus 55.63. **a** se distingue des autres éditions par une variante musicale qui entraîne une différence dans la place du texte : le premier mélisme s'effectue sur *suys* au lieu de *tous*. Cependant, il serait préférable — conformément aux règles — d'achever ce mélisme sur la semiminime (*ut* au tactus 58) et donc de placer *tourmentée* à partir du tactus 59. La source **g** indique très précisément cette prosodie.

(33) pour "ci" = ici.

(34) dans ces éditions, l'élosion du *e* est graphiquement indiquée par *ou* '.

4 3 12

a. Je suis deshé — ri — té e puisque j'ay perdu
b. Je suis deshé — ri — té e, Puisque j'ay perdu
c. Je suis deshé — ri — té e, Puisque j'ai perdu
d. Je suis deshé — ri — té e Puisque j'ai perdu

16 20 24

— non — a — my Seulle si ma laisse
— non a — my, Seulle il m'a layssé
— non a — my, Seulle il m'a layssé
— non a — mi, Seulle il m'a layssé

28 32 36

- e plaine de pleurs — et — de — son — cy Ros-si- gnol du bois jo-
- e, Plei-ne de pleurs — et de soucy : Ros-si- gnol du bois jo-
- e, Plei-ne de pleurs — et de soucy : Ros-si- gnol du bois jo-
- e, Plei-ne de pleurs — et de soucy : Ros-si- gnol du bois jo-

40 44 48 52

- ly — Sans faire de — men — re va ten di — re
— ly, Sans point fai-re de men — ré — e, Va t'en dire
— ly, Sans point fai-re de men — ré — e, Va t'en dire
— li, Sans point fai-re de men — ré — e, Va t'en dire

54 58 61

a mon — a — my que pour luy suis tourmente
a' mon — a — my, que pour luy suis tourmen té
a' mon — a — my, que pour luy suis tourmente
a' mon — a — mi que pour lui suis tourmenté

1. 2.

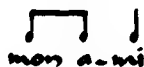
- e - e.
- e - e.
- e - e.
- e - e.


Ex. 51. 2. Contratenor

2.0. Contraténor. De même que pour les parties suivantes, il est inutile de répéter ce qui a été dit en 1.2.1.

2.1. tactus 3-10. Aucune source n'est vraiment précise. La plus soignée (f) se contente de détacher le *e* final, indiquant ainsi un mélisme sur la pénultième accentuée. Pour les raisons déjà invoquées au-dessus (cf. 1.2.2.1. et 1.2.2.2.), on pourrait suggérer d'articuler - *té* - seulement au tactus 8.

2.2. tactus 11-17. Ces mêmes règles sont transgressées par la place de *mon* en **a**, mais aussi en **b**, **c**, **d**. - ce qu'on ne pourrait éviter qu'en monnayant la semibrève du tactus 16 :




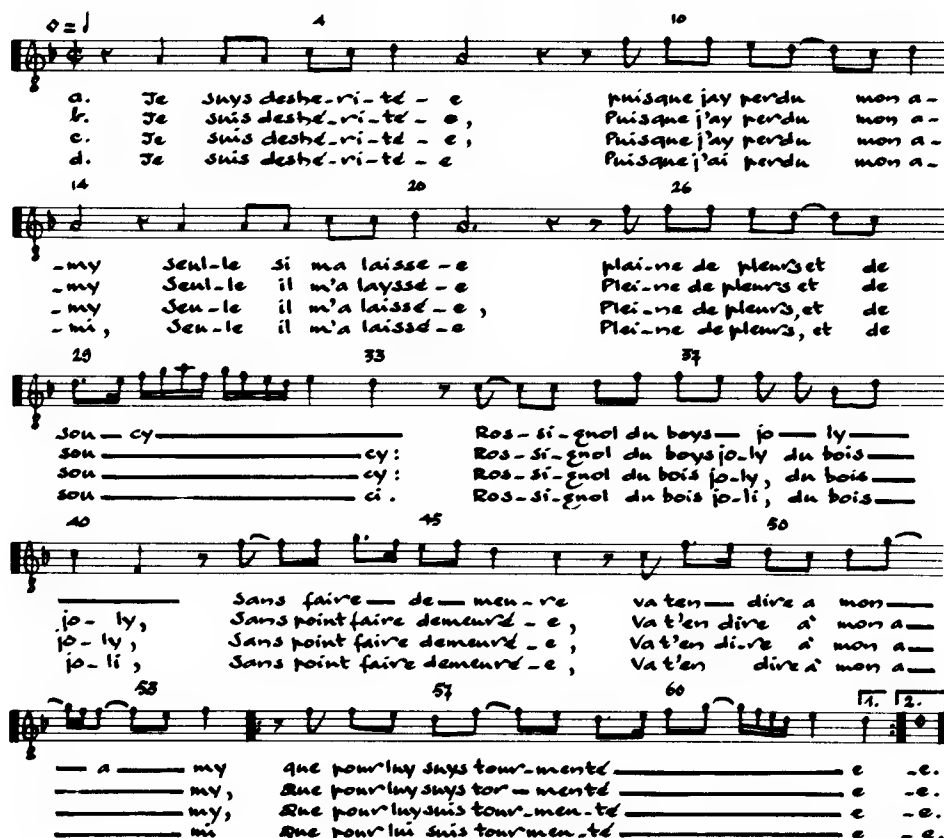
2.3. tactus 27-33. Même remarque pour **a**. C'est sans doute ce qui justifie le monnayage du tactus 32 () dans les éditions postérieures à 1533 : grâce à quoi, la prosodie de **b**, **c** et **d**, est satisfaisante.

2.4. tactus 34-41. Pour **a** : dans les sources **e**, **g** et **h**, les 2 syllabes de *joly* ne sont pas détachées, ce qui semble donc indiquer un mélisme sur la syllabe-rime. Cette prosodie me semble d'ailleurs trouver sa justification dans la cohérence polyphonique, verticalement avec le ténor et le bassus, horizontalement avec le superius.

Quant au choix des éditions **b**, **c**, **d**, si on l'admet, il me semblerait préférable de faire débiter le mélisme sur les semiminimes (tactus 38).

2.5. tactus 41-47 et 47-50. cf. réflexions exposées plus haut. La prononciations du *e* de *dire* est bien sûr obligatoire ici. Curieusement, c'est le seul endroit où une source l'indique élidé (1573¹⁴).

2.6. tactus 51-54. Toutes les sources sont conformes aux éditions modernes, sauf **g** qui indique  (sans utiliser cependant de ligature). *a mon ami* —



a. Je suis deshe-ri-te - e puis-que j'ay perdu mon a -
b. Je suis deshe-ri-te - e, Puis-que j'ay perdu mon a -
c. Je suis deshe-ri-te - e, Puis-que j'ay perdu mon a -
d. Je suis deshe-ri-te - e Puis-que j'ai perdu mon a -

14 20 26

-my Seul-le si ma laisse - e plei-ne de pleurs et de
 -my Seul-le il m'a l'ayssé - e Plei-ne de pleurs et de
 -my Seul-le il m'a l'ayssé - e, Plei-ne de pleurs, et de
 -ni, Seul-le il m'a l'ayssé - e Plei-ne de pleurs, et de

29 33 37

Sou - cy — Ros - si - gnol du bois — jo - ly —
 Sou — cy: Ros - si - gnol du bois jo - ly du bois —
 Sou — cy: Ros - si - gnol du bois jo - ly, du bois —
 Sou — ci. Ros - si - gnol du bois jo - li, du bois —

40 45 50

jo - ly, Sans faire — de — men - re va t'en — dire a mon —
 jo - ly, Sans point faire demeuré - e, Va t'en dire a' mon a —
 jo - li, Sans point faire demeuré - e, Va t'en di-re a' mon a —
 jo - li, Sans point faire demeuré - e, Va t'en di-re a' mon a —

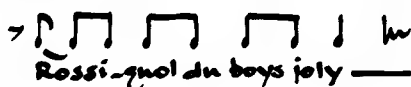
55 57 60 11. 12.

— a — my que pour luy suis tour-men-té — e - e.
 — my, que pour luy suis tor - menté — e - e.
 — my, que pour luy suis tour-men-té — e - e.
 — mi que pour lui suis tourmen-té — e - e.

3.0. Ténor.

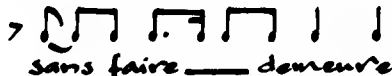
3.1. tactus 25-33. La solution de l'édition **a** n'est guère défendable. C'est un exemple typique de cas où il ne faut pas suivre une source à la lettre. La cohérence polyphonique (avec contraténor et bassus) suffirait d'ailleurs à justifier l'option des autres transcriptions, attestée d'ailleurs par les sources (**e.f.h.**).

3.2. tactus 34-41. La source utilisée par **a** n'indique pas de répétition du texte ("du bois joly"). Même dans cette optique, cependant, la solution **a** est contestable : la cohérence polyphonique, verticalement avec bassus et contraténor, horizontalement avec le superius justifierait



Ce que confirment les éditions ultérieures (**e, f, h**) qui ajoutent une répétition de texte (explicite) en monnayant la semibrève du tactus 38 (♩). Lequel monnayage n'était d'ailleurs pas indispensable, sauf au profit d'un meilleur rapport à l'accent.

3.3. tactus 42-47. Dans la logique de l'édition **a** et conformément à des règles déjà évoquées (cf. 1.2.2.1. et 1.2.2.2. etc...),

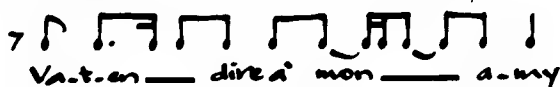


serait préférable

3.4. tactus 48-54. Se pose à nouveau le problème du *e* de *dire* (cf. 1.2.2...). Si l'on opte pour la prononciation du *e*, les éditions **b, c, d**, sont acceptables, mais pourraient aussi être modifiées comme suit, en fonction de la solution choisie au superius (cf. 1.2.2.) :



Le même aménagement peut d'ailleurs être apporté à l'option **a** (en faveur de l'élision) :



Il est clair que, dans **a**, H. Albrecht a délibérément évité cette distribution, sans doute pour ne pas avoir à répéter la même voyelle sur le même degré (*fa* tactus 52). Cependant, si les règles prévoient bien effectivement que la même note répétée nécessite un changement de syllabe, elles présentent aussi ce cas précis comme une exception.

a. Je suis deshé-ri-té-e Puisque j'ay perdu mon a
 b. Je suis deshé-ri-té-e, Puisque j'ay perdu mon a
 c. Je suis deshé-ri-té-e, Puisque j'ay perdu mon a
 d. Je suis deshé-ri-té-e Puisque j'ai perdu mon a

-my Seule si ma laisse-e Plei-
 -my Seule il m'a laissé-e, Plei-
 -my Seule il m'a laissé-e, Plei-
 -mi, Seule il m'a laissé-e Plei-

-ne de pleurs et de soucy Plaine de pleurs et de soucy Ros-
 -ne de pleurs et de soucy, Pleine de pleurs et de soucy: Ros-
 -ne de pleurs et de soucy, Pleine de pleurs et de soucy: Ros-
 -ne de pleurs et de soucy, Pleine de pleurs et de soucy: Ros-

- si- gnol du bois joly Sans faire demeu- re vaten
 - si- gnol du bois joly, Sans point faire demeuré-e Va
 - si- gnol du bois joly, Sans point faire demeuré-e, Va
 - si- gnol du bois joly Sans point faire demeuré-e, Va

di- rea mon a- my
 t'en di- re a' mon a- my, que pour luy suis tourmen-
 t'en di- re a' mon a- my, que pour luy suis tourmen-
 t'en di- re a' mon a- mi que pour luy suis tourmen-

-e. -e.
 -té. -e.
 -e. -e.
 -té. -e.

Ex. 51.4. Bassus

4.0. Bassus.

4.1. tactus 1-5. Au regard des règles, il n'y a pas de solution satisfaisante. L'option des éditions b,c,d, semble confirmée par les sources les plus précises, en particulier f, g, h. On pourrait lui trouver une autre justification en la confrontant à la prosodie du vers 3.

Je suis deshé-ri-té-e

Seule il m'a laissé-e

L'édition a, qui semble s'appuyer sur le caractère binaire du tactus (cf. aussi tactus 25-28, 9-13) n'est pas satisfaisante.

4.2. tactus 7-17. L'édition **a** se distingue de toutes les autres par l'absence de répétition du texte. Cette répétition est indiquée dans toutes les sources consultées (**e**, **f**, **g**, **h**). Dans cet ensemble, **g** présente une solution originale et intéressante en ce qu'elle vise manifestement à se conformer à la règle déjà évoquée concernant les limites des mélismes (cf. 1.2.2.1. - 1.2.2.2.). Pour cela, la semibrève du tactus 12 est monnayée en 2 minimes :



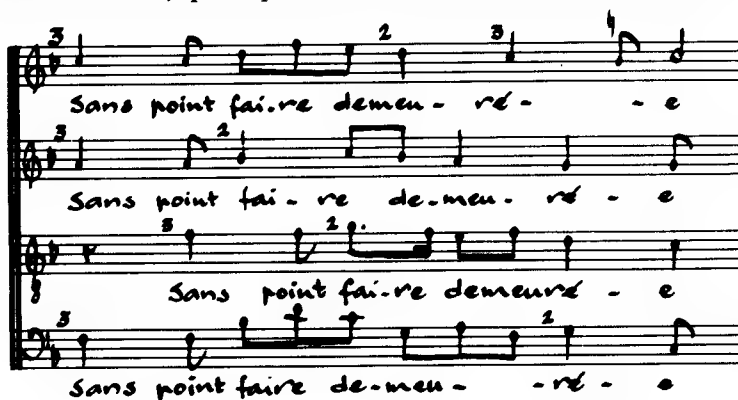
On peut penser que les autres éditions suivies par **b**, **c**, **d**, sacrifient cette règle à la cohérence polyphonique avec le contraténor qui amène la rime sur la cadence mélodique en *ré*



ainsi qu'avec la répétition musicale du vers 4 (tactus 23-29). Dans cette optique, le monnayage du tactus 12 serait de toute façon souhaitable.

4.3. tactus 23-29. L'édition **a** n'est pas défendable. Les autres éditions sont conformes aux sources consultées à cette nuance près que dans **g** la semibrève du tactus 28 est monnayée en 2 minimes (c.f. 4.2.).

4.4. tactus 41-47 et 47-54. Les problèmes concernant l'édition **a** ont déjà été abordés plus haut. Se repose aussi la question du *e* de *dire*. Par ailleurs, les sources fiables ne présentent pas de divergences importantes (cf. éditions **b**, **c**, **d**) à l'exception de **g** qui place le mélisme sur *-meu-* pour articuler *ré-e* seulement aux tactus 46-47. Ce faisant, elle met en valeur un phrasé possible, alternant ternaire et binaire, qu'on peut aussi retrouver aux autres voix.



4.5. tactus 55-63. La règle des ligatures implicites (cf. 1.2.2.1. et 1.2.2.2.) me fait préférer les éditions **b**, **c**, **d**, à la solution de **a**. Le reste est question de détail : je n'ai pas trouvé dans les sources consultées de justification à l'option d'Henry Expert (**c**). Il y a une nuance dans la source **f** qui place *tourmentée* à partir du *ré* aigu (tactus 59).

A la lecture des pages qui précèdent, on aura constaté que, sur ce problème, l'examen des sources ne conduit pas nécessairement à la certitude. Bien plutôt, on en retire un sens aigu du relatif. Quant aux principes exposés ici ou là par de rares théoriciens, s'ils ont leur utilité dans quelques cas, ils sont loin de résoudre tous les problèmes : ils apportent en tout cas un éclairage précieux. En complément, deux attitudes me semblent devoir jouer un rôle fondamental dans l'appréhension de ce problème :

- 1/ le souci de la cohérence polyphonique et interne,
- 2/ la connaissance profonde du texte et de sa structure.

CHAPITRE CINQUIÈME

DE LA CHANSON DU XVI^e SIÈCLE
A SON ENVIRONNEMENT MUSICAL

CARREFOUR

En pratiquant la chanson polyphonique de la Renaissance, on a conscience rapidement d'être au cœur d'une culture musicale très riche dont les différents courants se croisent constamment, se nourrissant les uns les autres : chansons, musique instrumentale, musique religieuse.

Ces liens, par lesquels la chanson se révèle solidaire d'une culture musicale aussi diverse qu'homogène, présentent un intérêt considérable pour notre pénétration d'une époque aussi lointaine. Ils peuvent aussi être la clef de programmes de travail variés et enrichissants. Reste à savoir s'y diriger.

1.0. *D'une chanson à l'autre.*

CONCORDANCES

Pour des raisons qui tiennent aussi bien aux pratiques poétiques qu'aux pratiques musicales, le répertoire des chansons tend en quelque sorte à former des grappes de *concordances*. On en distinguera deux sortes : 1.1. concordances littéraires (1). 1.2. concordances musicales.

1.1. *Concordances littéraires.*

TEXTES

Beaucoup de chansons exploitent les mêmes textes, le plus souvent à l'intérieur d'une génération, parfois même tout le long du siècle (2). Le catalogue établi par H. Daschner (3) est l'outil le plus commode pour travailler sur ce type de relations entre les chansons. Reste qu'il ne permet pas de distinguer entre concordances uniquement littéraires et concordances à la fois littéraires et musicales (4). De plus, on n'y trouvera que les références aux sources anciennes (5), complètes ou non sans distinction.

-
- (1) Il s'agit de chansons ayant en commun leur texte. On peut ajouter dans cette catégorie les *pièces liées, demandes, réponses et répliques*. Sur ce sujet, voir J.P. OUVREAU. "*Jeu poétique, jeu musical : la chanson et sa réponse*". à paraître dans les Actes du Colloque *Les Jeux à la Renaissance* (Tours, 1980).
- (2) L'un des poètes les plus constamment mis à contribution est certainement Clément Marot : ses textes circulent de Sermisy et Janequin à Lassus et Sweelinck.
- (3) *Die Gedruckten mehrstimmigen Chansons von 1500-1600 : Literarische Quellen und Bibliographie*. Bonn 1962.
- (4) La mélodie et le texte sont empruntés à une chanson antérieure.
- (5) Daschner renvoie à la Bibliographie de Eitner (*Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI und XVII Jahrhunderts*. Berlin, 1877. Rééd. Hildesheim, New-York. Georg Olms 1977) remplacée désormais par le R.I.S.M.

1.2 *Concordances musicales.*

Si l'on se limite au strict domaine de la chanson, ces concordances sont en même temps littéraires, pour la plupart en tout cas (6). Les thèmes musicaux ainsi exploités sont de deux types :

MELODIES

1.2.1. thèmes populaires (ou pseudo-populaires) dont on peut, avec une certaine vraisemblance, proposer une origine de tradition orale. Ce pourrait être le cas de chansons comme *Petite Camusette* (Ockeghem, Févin, Josquin...), *Adieu mes amours* (Josquin, Mouton), *La Meunière de Vernon* (Janequin, Maillart) (7), etc...

1.2.2. Mélodies de chansons à succès, reprises par d'autres musiciens, parfois de génération en génération, sans qu'on puisse en aucune manière parler de plagiat. A la fin du XV^e siècle, une chanson de Hayne van Ghizeghem (le Rondeau *De tous biens playne*) connaît ainsi un succès étonnant : on lui emprunte aussi bien son ténor que son superius, parfois les deux en même temps, c'est-à-dire deux voix sur trois (8). Un certain nombre de chansons de Sermisy connaissent aussi un sort similaire, dans des proportions plus limitées : *Au joly bois* (9), *Auprès de vous* (10), *Il me suffit de tous mes maux* (11), etc... Quelques mélodies seront ainsi célèbres tout au long du siècle : *Je suis déshéritée*, par exemple (12), ou encore *Doulce mémoire* (13).

PARAPHRASES

Ces paraphrases (14), qui représentent une partie importante du répertoire (15) utilisent des techniques polyphoniques assez variées. La plupart des chansons à deux et trois voix appartiennent

-
- (6) Des concordances uniquement musicales (même mélodie et texte différent) peuvent se rencontrer : leur repérage est soumis au hasard. Par exemple : *Il est jour*, Sermisy (1528³) et *Plus ne veux estre à la suite*, Certon (1552) et *Le Roy* (1555 et 1573). *Tu disois que j'en mourrois*, Sermisy (1530³) et *Jamais je n'aymeray grant homme*, Anonyme (1530⁴). *J'ay le rebours*, Certon (1552) et *Le Roy* (1555 et 1573), *Au joly bois je rencontray*, Anonyme (1529⁴) et Certon (1570) et *Baysez moy tant tant*, Willaert (1536¹ et 1560).
 - (7) Au chapitre XXIV des *Contes et Discours d'Entrapel*, Noël Du Fail, conteur du XVI^e siècle, parle "d'un apothicaire d'Angers...sonnant dessus son mortier la moulinière de Vernon". On est tenté d'en déduire que Janequin et Maillart ont emprunté leur mélodie à la tradition populaire.
 - (8) cf. DES 1 vol. IV. p. 29 - 33
 - (9) A 19 p. 33 et suiv.
 - (10) cf. chap. I
 - (11) SERM 3 p.5.
 - (12) A 19 p. 19 et suiv.
 - (13) cf. Catalogue de Daschner. Le succès de cette chanson est révélé aussi par son usage dans la musique religieuse et dans la musique instrumentale. Elle est également suivie d'une *Response (Finy le bien de Certon)* et d'une *Replicque (Ce qui souloit. Sandrin)*. Que le texte soit de François I n'est peut être pas étranger à son succès.
 - (14) L'usage terminologique n'est pas nettement fixé : on parle aussi de *parodies* ou de chansons à *cantus firmus*.
 - (15) Les *Meslanges* de Certon (1570) appartiennent à ce type, ainsi que de nombreuses chansons de Lassus ou de Jean de Castro (sur les thèmes de Lassus).

nent à ce type (16) : il semble d'ailleurs qu'on ait voulu répondre ainsi à un souci pédagogique. Cependant, on trouve aussi dans ce style des chansons à quatre et cinq voix (17), voire six (18) et huit (19). Les mélodies sont en général confiées au *superius* mais irriguent souvent l'ensemble du tissu polyphonique par le jeu des imitations (sorte de paraphrase polyphonique). Parfois, le traitement polyphonique est plus proche de la technique du *cantus firmus* : le thème est placé au ténor, dans un style proche du *tenorlied* germanique (20). Dans quelques cas particulièrement originaux, un thème exposé à l'une des voix se trouve combiné au genre pittoresque de la *fricassée*, sorte de *pot pourri* polyphonique composé de fragments mélodiques d'origines diverses mis bout à bout (21).

Le seul outil disponible pour se guider dans ce dédale des concordances est encore le travail de Daschner : on sait qu'il ne signale pas précisément les concordances musicales et qu'il ne dispense donc pas de la consultation directe des sources. L'apparat critique des éditions musicologiques et même de certaines éditions pratiques peut être, dans ce domaine, d'un plus grand secours (22).

2. De la chanson à la musique religieuse.

Deux directions peuvent être proposées ici :

MUSIQUE 2.1. dans la mouvance des chansons spirituelles (23) et de la Ré-
RELIGIEUSE forme, l'usage des contrafacta ou parodies pieuses.

-
- (16) Principalement : **GAR 1 et 2 - SUS 1 - BAL**. Plusieurs recueils édités par Attaingnant ont maintenant disparu. D'autres ne sont pas disponibles en édition moderne : par exemple le *Quart Livre du Parangon des chansons* (J. Moderne 1538¹⁸), et de Gervaise *Le Quart Livre contenant XXVI chansons musicales a trois parties...* (Attaingnant, 1550). Voir aussi **A 24, TUR, C5, GER**.
- (17) C'est le cas notamment des *Meslanges de Maistre Pierre Certon* (Paris, Du Chemin 1570) malheureusement incomplet (une partie manque).
- (18) cf. *Je suis deshéritée* de Claude Le Jeune. **A 19** p.27.
- (19) par exemple, *Dont vient cela* de Thomas Crecquillon (1550¹⁴) à partir de la chanson de Sermisy. (**SUS 15**)
- (20) Exemple : *Si par souffrir* de Courtois (1534¹⁴) et Canis (1543¹⁵).
- (21) Dans la *fricassée* anonyme éditée par Attaingnant (1531¹), le *superius* chante entièrement *Auprès de vous* de Sermisy (cf. chap. 1.). Voir transcription dans I. Cazeaux. *French Music in the fifteenth and sixteenth Centuries*. Oxford. Blackwell. 1975. p.230. Voir aussi la *fricassée* de Crespel dans J.P. Ouvrard "*Jeu poétique, Jeu musical : la chanson et sa réponse*" (à paraître dans *Les Jeux à la Renaissance*).
- (22) Par exemple, les publications de London Pro Musica Edition comportent ce genre de renseignements. Pour le répertoire du début du siècle on pourra se servir efficacement du *Catalogue of Theatrical Chansons* publié par Brown à la fin de *Music in the French Secular Theater, 1400-1550*. Cambridge, Mass., Harvard University Press. 1963.
- (23) Dans une étude exhaustive, la chanson spirituelle serait évidemment à intégrer au répertoire qui nous occupe. Sur ce sujet, on peut se référer à Marc Honegger. *Les chansons spirituelles de Didier Lupi et les débuts de la musique protestante en France au XVI^e siècle* (Thèse). Paris 1970. Un certain nombre sont publiées aux Editions Ouvrières. Plusieurs "cycles" ont également été réédités, en particulier les *Octonaires de la Vanité du monde* de Paschal de l'Estocart (Paris, Salabert).

2.2. dans la tradition ancienne de la musique liturgique, la composition des messes sur des thèmes de chansons (Messes Parodies).

2.1. *Contrafacta, parodies pieuses.*

CANTIQUES

La technique en est simple : elle consiste à remplacer un texte profane par un texte religieux en langue vulgaire (plus ou moins démarqué du premier) qu'on adapte sur la même musique. C'est ainsi que certaines mélodies de chansons sont devenues des psaumes, voire des chorals luthériens (24). La plupart du temps, ces parodies pieuses étaient publiées sans la musique (éventuellement avec la mention *sur le chant de...*). L'adaptation incombe donc à l'usager. On pourra suivre la même procédure à partir de plusieurs publications modernes comme *Le Chansonnier Huguenot du XVI^e siècle* de Henri Bordier (25) ou *Le Psautier Huguenot du XVI^e siècle* de Pierre Pidoux (26). Plus exceptionnellement, ont été réédités des recueils complets de chansons dont a changé le "verbe lubrique en lettre spirituelle et chrestienne". C'est le cas, par exemple, du *Mellange d'Orlande de Lassus* réédité à La Rochelle en 1575 (27). On a pu, semble-t-il, procéder de la même manière avec des textes religieux en latin, pour transformer une chanson en motet. Les traces en sont beaucoup plus rares, en tout cas, et leur repérage est le pur fruit du hasard (28).

CHANSONS SPIRITUELLES

MESSES

2.2. Il est bien connu qu'au XVI^e siècle, les musiciens d'église, pour composer des messes polyphoniques trouvaient parfois leur inspiration dans les chansons profanes : ils en reprenaient les thèmes, selon la technique du *cantus firmus* ou de la *paraphrase polyphonique* ou même s'inspiraient très largement de la structure polyphonique. Ce faisant, ils continuaient la tradition des générations antérieures. Avec le Concile de Trente, l'Eglise tentera de réagir contre ces pratiques sans vraiment réussir à les arrêter d'ailleurs. Les exemples sont multiples : parmi les plus connus, on peut citer la *Messe La Bataille* de C. Janequin (sur sa propre chanson de *La Guerre*) (29), la *Missa Douce Mémoire* de Roland de Lassus sur la chanson de Sandrin (30) etc...

(24) C'est ainsi que la mélodie de la chanson *Il me suffit* de Sermisy est devenu un choral luthérien.

(25) Paris, 1870. Rééd. fac-similé. Genève, Slatkine Reprints. 1969.

(26) Bâle, Bärenreiter 1962.

(27) *Mellange d'Orlande de Lassus contenant plusieurs chansons à quatre parties desquelles la lettre profane a esté changée en spirituelle*. La Rochelle, 1575.

(28) A titre d'exemple, on trouve dans certaines sources la chanson de Josquin *Je ne me puis tenir d'aimer* avec un texte latin.

(29) Réédition par Henry Expert. Paris, Salabert. (n° 14878).

(30) Réédition aux Editions Musicales de la Schola Cantorum (Paris) et dans Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke*. Kassel, Bärenreiter 1964 (Band 4).

Il n'y a pas d'outil vraiment spécifique pour conduire la recherche du répertoire dans ce sens. On devra donc se contenter des travaux bibliographiques sur les éditeurs du XVI^e (Attaignant, Moderne, Du Chemin, Le Roy & Ballard...) (31) ou des Histoires de la Musique: la recherche initiale peut se faire de manière efficace à partir de l'index de l'ouvrage de G. Reese, *Music in the Renaissance* (New-York, Norton).

3.0. De la chanson à la musique instrumentale.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

On a déjà pu entrevoir que les limites entre musique vocale et musique instrumentale étaient loin d'être étanches. Il me semble donc intéressant d'ouvrir aussi quelques pistes dans cette direction qui puissent en faciliter l'exploration.

CHANSONS AU LUTH

3.1. Bien que le *chant au luth* ait été très répandu au XVI^e siècle, on n'en a conservé que très peu de sources antérieures aux livres d'airs de cour : essentiellement les recueils publiés par Pierre Attaignant et par Pierre Phalèse. L'apparat critique des éditions modernes permet en général d'en repérer les concordances avec les chansons polyphoniques. Cependant, l'outil indispensable pour toute recherche dans le domaine instrumental reste la bibliographie publiée par H.M. Brown : *Instrumental Music Printed before 1600 : a Bibliography*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press. 1963.

TRANSCRIPTIONS

3.2. Par contre, les sources des transcriptions de chansons pour les instruments polyphoniques sont beaucoup plus nombreuses et un grand nombre sont maintenant disponibles en éditions modernes, en particulier dans le *Corpus des Luthistes Français* publié par le C.N.R.S. (32). Je précise cependant, qu'on trouvera des transcriptions de chansons françaises aussi bien dans les tablatures italiennes, allemandes ou espagnoles. Brown est, là encore, le guide indispensable.

CANZONI

3.3. Il en est de même pour les *canzoni* et *ricercari* aussi bien pour ensemble d'instruments que pour orgue. La plus grande partie de ces sources est à chercher du côté de l'Italie (33).

DANSES

3.4. Dans les sources françaises, par contre, mais aussi dans les source allemandes (34), beaucoup de danses pour ensembles ins-

(31) Ouvrages cités au chapitre 1.

(32) En général l'édition moderne de la tablature présente en parallèle l'édition du modèle.

(33) Particulièrement dans ce domaine, le titre d'une œuvre n'affiche pas nécessairement son origine vocale. Le repérage d'une concordance peut donc être le fruit du hasard. A titre d'exemple, une *Canzon* instrumentale de Claudio Merulo (enregistrement par Michel Corboz. Disque *I dolci frutti* Erato STU 70.638-9 se révèle en fait le démarquage quasi intégral d'une chanson de Godard, *Ce mois de may* (1540¹¹).

(34) Je pense par exemple au recueil des frères Hessen (1555³⁴⁻³⁵).

trumentaux portent un incipit en français qui désigne la chanson dont elles empruntent le thème. La majorité des recueils français sont maintenant disponibles dans des éditions modernes (35). La relation inverse — une chanson composée sur un thème de danse — est plus rare : on la rencontre cependant, en particulier dans les deux recueils de *chansons en forme de voix de ville* de Certon (1552) et le Roy (1573).

3.5. Au XVI^e siècle, une part importante de la technique instrumentale, comme de la technique vocale d'ailleurs, résidait dans la pratique improvisée de diminutions. Un certain nombre de traités, dont la plupart sont italiens, proposent donc aux instrumentistes et/ou aux chanteurs des exemples musicaux (motets, madrigaux, chansons) diminués. C'est là une dernière zone du domaine instrumental où l'on pourra chercher des concordances avec les chansons (36). Là encore, on pourra se servir de Brown avant de se reporter aux éditions modernes (37).

-
- (35) Collection *The Attainnant Dance Prints* (7 volumes) London Pro Musica Edition (AD 1 à 7).
Tyman Suato. *Danserye. (Het ierste Musyck Boexken. 1551)* Mainz. Schott 1936.
Jacques Moderne. *Musique de joye.* (F.J. Giesbert, ed.) Kassel, Nagels Verlag 1970.
Pierre Phalèse. *Antwerpen Tanzbuch* (1583) (H. Mönkenmayer, ed.). Wilhelmshaven Heinrichshofen, 1972.
Pierre Phalèse. *Löwener Tanzbuch* (1571) (H. Mönkenmayer, ed.). Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1962.
Michael Praetorius. *Terpsichore* (1612) (Günther Oberst, ed.). Wolfenbüttel, G. Kallmeyer. 1929.

Par ailleurs, on trouve aussi des danses dans les publications pour luth et pour clavier.

- (36) On trouvera des gloses également dans les transcriptions pour orgue et luth.

- (37) A signaler, quelques éditions modernes :

Girolamo Dalla Casa. *Il vero modo di diminuir* (J. Leguy, éd.). Paris, Le Droict Chemin de Musique, 1976.
Girolamo Dalla Casa and Giovanni Bassano. *Divisions on Chansons. I.* London Pro Musica Edition (REP 3).

ainsi que l'ouvrage de Richard Erig (voir chap. II note 5).

Sur un tel sujet, on s'en doute, on ne saurait finir qu'en chansons.
En envoi, j'adresserai donc celle-ci :

*Musiciens qui chantez à plaisir,
Si vous voulez faire valoir la notte,
Prenez un ton doulx & a loisir,
En escoutant ce que le chant denotte ;
Accordez vous ainsi que la linotte,
Qui prend plaisir a son chant gratieux.
Soyez experts d'oreilles et des yeux,
Ou autrement il vauldroit mieux se taire ;
Mais je vous pri que vous soyez soigneux
De ne chanter si vous n'avez à boire. (38)*

(38) Ce texte anonyme a été mis en musique par Jean Guyon (1550⁹), Corneille de Montfort dit de Blockland (dans *le II livre du Jardin de Musique...* Lyon, Jean de Tournes, 1579) et Hubert Waelrant (1589⁵). La chanson de Guyon est éditée dans la Collection C 2.

ANNEXE I

EDITIONS MUSICALES

Bibliographie arrêtée en 1981

Chaque édition est représentée par un code (en caractères gras) qui sert à la désigner quand elle est citée dans le texte.

Les titres précédés d'une astérisque sont des rééditions de l'original en fac-simile.

- A 1 *Anthologie de la chanson française.* (F. Lesure, éd.).
Monaco, Oiseau Lyre, 1952.
- A 2 *Quinze chansons françaises du XVI^e siècle à 4 et 5 voix.*
(M. Cauchie, éd.). Paris, Rouart, Lerolle et Cie 1926.
(*Les concerts de la Renaissance*).
- A 3 *Chansons françaises pour orgue* (J. Bonfils, éd.). Paris, Heugel, 1968.
- A 4 *La fleur des Musiciens de P. de Ronsard.* (H. Expert, éd.). Paris,
La Cité des Livres, 1923.
- A 5 *Twelve chansons for 4 instruments or voices.* (B. Thomas, éd.).
London Pro Musica Edition. 1973. RB 4.
- A 6 *Theatrical Chansons of the fifteenth and early sixteenth centuries.*
(H.M. Brown, éd.). Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963.
- A 7 *Vingt Chansons de la Renaissance française.* (Y. Giraud, éd.)
Les Contamines, Montjoie, 1966.
- A 8 *French Chansons.* (A. Seay, éd.). Evanston, Summy-Birchard Publishing Company 1957.
- A 9 *Thirty Chansons for 3 & 4 voices from Attaignant's Collections.*
(A. Seay, éd.) New Haven, Yale University 1960 (*Collegium Musicum* 2).
- A 10 *60 Chansons zu 4 Stimmen aus der ersten Hälfte des 16 Jahrhunderts.*
(R. Eitner, éd.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.
- A 11 *La fleur des chansons rustiques de la Renaissance française.*
(Y. Giraud, éd.). Paris, Les Presses d'Ile de France. 1965.
(ACJ. Classiques).
- A 12 *Chansons et madrigaux des XVI^e et XVII^e siècles.* (Ph. Caillard, éd.).
Paris, Presses d'Ile de France. 1954. (ACJ. Classiques).
- A 13 *Chansons et Airs de cour* (A. Verchaly, éd.). Paris. Presses d'Ile de France.
1954. (ACJ. Classiques).
- A 14 *Duos* (H. Expert, éd.) Paris, Cité des Livres. 1928.
(*Florilège du concert vocal de la Renaissance. VII*).
- A 15 *Seven double canons of the early 16th century for 4 voices.*
(B. Thomas, éd.). London Pro Musica Edition. 1972. RB 2
- A 16 *Seven canons of the 16th century for 2 equal voices.* (B. Thomas, éd.).
London Pro Musica Edition. 1979. TM1.

- A 17** *Eight Chansons of the late 15th century for 3 voices.* (B. Thomas, éd.).
London Pro Musica Edition. 1979. TM 3.
- A 18** *Seven Comical Chansons c. 1530 for 4 voices.* (B. Thomas, éd.).
London Pro Musica Edition. 1979. TM 7.
- A 19** *Concerts imaginaires de la Renaissance.* vol. 1. (A. Agnel, éd.).
Paris, Heugel. 1974. CPJ 21.
- A 20** *Douze canons du 16^e siècle.* (G. Dottin, éd.).
Paris, Heugel. CPJ 8
- A 21** *Zwölf Chansons vom Hofe Franz I.* (G. Dottin, éd.). Wolfenbüttel,
Mösel Verlag. 1981 (Das Chorwerk 126)
- A 22** *Carmina Germanica et Gallica.* (W. Brennecke, éd.). Cassel, Bärenreiter.
1955. (Hortus musicus 137 - 138).
- A 23** *The chansons Albums of Marguerite d'Autriche.* (Martin Picker, éd.).
Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1965.
- A 24** *Sixteenth-Century Bicinia : a complete édition of Munich, Bayerische Staatsbibliothek ; Mus.Ms.260.*
(B. Bellingham & E.G. Evans, éd.).
Madison, A.R. Editions, inc. 1974. (Recent researches in the music
of the Renaissance, XVI - XVII).
- A 25** *Florilège de la Renaissance Française.* Lyon, Editions A Cœur Joie. 1979.
- A 26** *Clément Marot et les Musiciens de son temps.* Lyon, Editions A Cœur Joie.
1981. (Les poètes du chant choral).
- A 27** *Ronsard et les Musiciens de son temps.* Lyon, Editions A Cœur Joie.
1981. (Les poètes du chant choral).
- A 28** *Three chansons (1572-1575) for 5 voices...* (B. Thomas, éd.).
London Pro Musica Edition. 1981. EK 18 a
-
- C 1** *Publications de l'Ensemble Vocal Philippe Caillard.* Paris.
- C 2** *Chansons françaises.* Collection publiée par Marc Honegger. Paris.
Les Editions Ouvrières.
- C 3** *Collection Renaissance* dirigée par Marcel Corneloup. Paris.
Les Presse d'Ile de France. ACJ
- C 4** *Extraits des Maîtres Musiciens de la Renaissance Française* publiés par
Henri Expert. Paris, Salabert.
- C 5** **PLEIN JEU**
A plusieurs voix. Collection dirigée par Jacques Grimbart, Paris, Heugel (Leduc).

Duos et trios de la Renaissance. Collection dirigée par A. Agnel.
Paris, Heugel (Leduc).
- C 6** *Muziekuitgeverij en Drukkerij.* Annie Bank. Amsterdam.
- C 7** *Cahiers de Polyphonie... L'art choral à travers les Ages.* Paris,
Editions musicales de la Schola Cantorum et de la Procure
Générale de musique.
- C 8** *Les Concerts de la Renaissance.* Collection publiée par Maurice Cauchie.
Paris, Editions Salabert.

- ARC 1** ARCADELT, Jacques. *Opera omnia*. (A. Seay, éd.) American Institute of Musicology in collaboration with the American Musicological Society. (Corpus Mensurabilis Musicae 31. VIII-IX).
- ARC 2** ARCADELT, Jacques. *The chansons of Jacques Arcadelt*. Vol.I (Le Roy et Ballard. 1553.1559) (E.B. Helm, ed.) Northampton (Mass.) Smith College. 1942.
- ATT 1** ATTAINGNANT, Pierre. *Fourteen Chansons* (1533). London, Pro Musica Edition, 1972. PC 1.
- ATT 2** ATTAINGNANT, Pierre. *Thirty Chansons for 3 voices* (from *Quarante et deux chansons...* 1529). (B. Thomas, éd.). London, Pro Musica Edition. PC 10.
- ATT 3** ATTAINGNANT, Pierre. *Six chansons for voice and lute* (1529). London Pro Musica Edition. PC 10 a
- ATT 4** ATTAINGNANT, Pierre. *Thirty chansons... from Attaignant's Collections*. (A. Seay, éd.). Department of Music Graduate School, Yale University. New Haven 1960 (Collegium Musicum 2).
- ATT 5** ATTAINGNANT, Pierre. *Second Livre de chansons 1536*. (A. Seay, ed). Colorado Springs. Colorado College Music Press. 1980.
- ATT 6** ATTAINGNANT, Pierre. *Vingtdeuxiesme Livre de Chansons 1547*. (A. Seay, ed). Colorado Springs. Colorado College Music Press. 1980.
- ATT 7** ATTAINGNANT, Pierre. *Trente et une chansons musicales...* (Attaignant 1529). (H. Expert, éd.) Paris, Leduc, 1898. (Les Maîtres musiciens de la Renaissance Française).
- ATT 8** ATTAINGNANT, Pierre. *Transcriptions of chansons for keyboard* (A. Seay, éd.). American Institute of Musicology, 1961. (C.M.M. 20)
- BAL** BALLARD, Robert et LEROY, Adrian. *Premier Livre de Chansons à deux parties 1578*. (B. Thomas, ed). London Pro Musica Edition. 1977. RM 1 et 2.
- BEAU** BEAULAIGUE, Barthélémy (13 chansons) dans A. AUDA. *Barthélémy Beaulaigue. 1544...? poète et musicien prodige*. chez l'auteur. Bruxelles. 1957.
- BER 1** BERTRAND, Anthoine de.
- *Premier Livre des Amours de Pierre de Ronsard* (1576-1578). (H. Expert, éd.). Paris, Maurice Senart, 1926. (Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance. 4^e 5^e livre) 2 vol.
- BER 2** BERTRAND, Anthoine de.
- *Second Livre des Amours de Pierre de Ronsard* (1578) Paris, Maurice Senart, 1927. (Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance. 6^e livre).
- BER 3** BERTRAND, Anthoine de.
- *Troisième Livre de chansons* (1578) (H. Expert, ed.) (Paris, Maurice Senart, 1927. Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance. 7^e livre).
- BRU** BRUMEL, Antoine. *Opera Omnia*. VI. (B. Hudson, ed.) American Institute of Musicology, 1972. (CMM 5, VI).

- CAS** CASTRO, Jean de. *Five Chansons (1575) for 3 voices...* (B. Thomas, ed.) London Pro Musica Edition 1979. TM 12
- CER 1** CERTON, Pierre. *Chansons polyphoniques publiées par Pierre Attaignant.* (H. Expert & A. Agnel, éd.) Paris. Heugel, 1968. (3 vol.) (Maîtres Anciens de la Musique Française II. III. IV.).
- CER 2** CERTON, Pierre. *Chansons de...* (A. Agnel, éd.). Paris. Editions de la Schola Cantorum. 1965. (Cahiers de Polyphonie).
- CER 3** CERTON, Pierre. *Zehn Chansons* (A. Seay, éd.). Wolfenbüttel, Mösel Verlag (s.d.). Das Chorwerk 82.
- CLE** CLEMENS NON PAPA, Jacobus. *Opera Omnia.* (K. Ph. Bernet Kempers, éd.). American Institute of Musicology, 1962. (Corpus mensurabilis musicae 4, X-XI) (2 vol.).
- COM** COMPERE, Loyset. *Opera Omnia.* V. (Ludwig Finscher, éd.). American Institute of Musicology. 1972. (CMM 15.V).
- COS 1** COSTELEY, Guillaume. *Musique (1570)* (H. Expert, éd.). Paris, A. Leduc. 1896 - 1904 - 1904 (fascicules 1-2-3).
- COS 2** COSTELEY, Guillaume. (3 Chansons) *Florilège du concert vocal de la Renaissance.* IV (H. Expert, éd.). Paris, Cité des Livres 1928.
- CRE 1** CREQUILLON, Thomas. *Opera Omnia.* (N. Bridgman, éd.). American Institute of Musicology. (CMM 63) à paraître.
- CRE 2** CREQUILLON, Thomas. *Fourteen chansons for 4 voices.* (B. Thomas, éd.) London Pro Musica Edition. 1978. PC 6.
- CRE 3** CREQUILLON, Thomas. *Twelve chansons for 3 voices.* (B. Thomas, éd.) London Pro Musica Edition. 1978. PC 7.
- * CRE 4** CREQUILLON, Thomas. *Le Tiers Livre de chansons à quatre parties, composées par... Thomas Crecquillon...* Anvers, T. Susato. 1544. (Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation).
- DEC** DECAPELLA; *Opera Omnia.* American Institute of Musicology. Hänssler Verlag, 1978. (CMM 82).
- DES 1** DES PREZ, Josquin. *Werken van Josquin des Prez. Wereldijke Werken* (A. Smijers, éd.). Amsterdam, Leipzig. 1923-1968 (5 vol).
- DES 2** DES PREZ, Josquin. (et autres...) *Weltliche Lieder* (F. Blume, éd.) Wolfenbüttel, Mösel Verlag. (s.d.) (Das Chorwerk.3.).
- DES 3** DES PREZ, Josquin. *Seven Secular Pieces* (B. Thomas, éd.). London Pro Musica Edition. 1976. AN 6
- * DES 4** DES PREZ, Josquin. *Le Septiesme Livre contenant vingt et quatre chansons à cinq et à six parties composées par... Josquin des Prés...* Anvers, T. Susato. 1545. (Reprint. Bruxelles. Editions Culture et Civilisation).
- DUC** DU CAURROY, Eustache. *Mélanges* (H. Expert, éd.) Paris. A. Leduc, 1903. (Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française). Fasc.1.

GAR 1 GARDANE, Antonio. *Canzoni Francese a due 1539*. Amsterdam, IXYZET 1972. (Tweestake n° 5).

GAR 2 GARDANE, Antonio. *Canzoni francese a due 1539*. (A. Seay, éd.). Colorado Springs. Colorado College Music Press. 1981.

GARDANE voir **BAL**

GER GERO, Jan. *Huit chansons à 2 voix*. (A. Agnel, éd.) Paris Heugel CPJ 10.

GOM GOMBERT Nicolas. *Opera Omnia*. (J. Schmidt-Görg, éd.). American Institute of Musicology, 1975. (Corpus mensurabilis musicae 6, XI.) (2 vol.).

GOU GOUDIMEL, Claude. *Oeuvres complètes*, vol. 13. *Chansons profanes et spirituelles*. (P. Pidoux et M. Egan, éd.). New-York, The Institute of medieval music. Bâle, Société suisse de Musicologie, 1974.

HES HESDIN, (and ROQUELAY). *Eight Chansons* (B. Thomas, éd.). London Pro Musica Edition. 1977. PC 11.

JAN 1 JANEQUIN, Clément. *Chansons Polyphoniques*. (F. Lesure et A. Tillman-Merritt, éd.). Monaco, Oiseau-Lyre, 1965-1971. (6 vol.).

JAN 2 JANEQUIN, Clément. *Trente chansons à trois et quatre voix*. (M. Cauchie, éd.) Paris, Rouart-Lerolle, 1928.

JAN 3 JANEQUIN, Clément. *Chansons* (Attaignant 1529). (H. Expert, éd.) Paris. A Leduc, 1898. (Les Maîtres musiciens de la Renaissance).

JAN 4 JANEQUIN, Clément. *Les Cris de Paris. 1529. Florilège du concert vocal de la Renaissance. III*. (H. Expert, éd.) Paris, Cité des Livres, 1928.

JAN 5 JANEQUIN, Clément. (Cinq chansons). *Florilège du concert vocal de la Renaissance. I*. (H. Expert, éd.) Paris, Cité des Livres, 1928.

JAN 6 JANEQUIN, Clément. *Zehn Chansons* (A. Seay, éd.) Wolfenbüttel, Mösele Verlag. s.d. (Das Chorwerk 73).

JOSQUIN voir **DES PREZ**.

LAS 1 LASSO, Orlando di. *Sämtliche Werke...* (A. Sandberger, éd.). Breitkopf und Härtel. 1901-1904. (XII-XIV-XVI. *Kompositionen mit Französischen Text*).

LAS 2 LASSO, Orlando di. *Sämtliche Werke*. (W. Boetticher, éd.). Kassel Bärenreiter. 1956. (I. Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale).

LAS 3 LASSUS, Roland de. *Mélanges* (H. Expert, éd.). Paris, A. Leduc. 1894. (Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française). Premier Fascicule.

LAS 4 LASSUS, Orlande de. *Sept Chansons du plus que divin... Florilège du concert vocal de la Renaissance. II*. (H. Expert, éd.). Paris, Cité des Livres. 1928.

LAS 5 LASSUS, Roland de. *Dix Chansons Polyphoniques...* (Ph. Caillard, éd.) Paris, Les Presses d'Ile de France. 1951. Réed. 1953. A Cœur Joie. Classiques.

- *LAS 6** LASSUS, Roland de. *Le quatoirsiesme Livre à quatre parties contenant dixhuyc chansons italiennes, six chansons françaises et six motetz faictz... par Rolando di Lassus...* Anvers, T. Susato, 1555 (Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation)
- LAS 7** LASSUS, Roland de. *Ten Chansons for four voices...* (B. Thomas, éd.) London Pro Musica Edition. 1977. AR 1
- LAS 8** LASSUS, Roland de. *Nine Chansons for four voices...* (B. Thomas, éd.) London Pro Musica Edition. 1979 AR 2
- LAS 9** LASSO, Orlando di. *Madrigale und Chansons* (H. Besseler, éd.) Wölfenbüttel, Mösel Verlag 1931. (Das Chorwerk 13)
- LAY** LAYOLLE, Francesco. *Collected Secular Works. (Music of the Florentine Renaissance. III)* (F. D'Accone, éd.) American Institute of Musicology. 1969. (CMM 32. III).
- LE BLANC voir **BAL**
- LEB** LE BLANC, Didier. *Airs de plusieurs musiciens réduits à 4 parties* (H. Expert, éd.) Paris, 1925. (Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance).
- LEJ 1** LE JEUNE, Claude. *Airs*. 1608. (D.P. Walker, éd.) Rome. American Institute of Musicology. 1951- 1959. 1959. (vol I.II.III.IV.)
- LEJ 2** LE JEUNE, Claude. *Melanges*. (H. Expert, éd.) Paris. A. Leduc. 1903. (Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française). Premier Fascicule.
- LEJ 3** LE JEUNE, Claude. *Le Printemps*. (H. Expert, éd.) Paris, A. Leduc. 1900-1903. (Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française). 1er-2ème-3ème Fascicules.
- LEJ 4** LE JEUNE, Claude. *Quatre chansons de... Florilège du Concert vocal de la Renaissance. VI.* (H. Expert, éd.) Paris, Cité des livres. 1929.
- LE ROY, Adrian voir **BALLARD**
- LHE** LHERITIER, Jehan. *Opera Omnia*. (L.L. Perkins, éd.) American Institute of Musicology. 1969. (CMM 48.I).
- LUP** LUPI, Johannes. *Zehn Weltliche Lieder*. (H. Albrecht, éd.) Wolfenbüttel, Mösel Verlag. 1932. (Das Chorwerk 15).
- MAN 1** MANCHICOURT, Pierre de. *29 Chansons* (M.A. Baird, éd.) Madison, A.R. editions. 1972.
- MAN 2** MANCHICOURT, Pierre de. *Nine Chansons*. (B. Thomas, éd.) London, Pro Musica Edition, 1974. PC 2
- * MAN 3** MANCHICOURT, Pierre de. *Le Neufiesme Livre de chansons à quatre parties... composées par...Pier Manchicourt...* Anvers, T. Susato. 1545 (Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation).
- MAUD** MAUDUIT, Jacques. *Chansonnettes mesurées de J.A. de Balf.* (H. Expert, éd.) Paris. A. Leduc 1899. (Maîtres Musiciens de la Renaissance Française).
- MIT** MITTANTIER (et VASSAL). *Opera Omnia* (A. Seay, éd.) American Institute of Musicology. 1974. (CMM 66.I. *Musica Gallicana de saeculo sextodecimo*).
- MOD 1** MODERNE, Jacques. *Zwölf französische Lieder aus Jacques Moderne : Le Parangon des chansons 1538...* (H. Albrecht, éd.) Wolfenbüttel, Mösel Verlag. c.1957. (Das Chorwerk 61).

- MOD 2** MODERNE, Jacques. *Le Parangon des chansons. Quart Livre (1538)*. (Albert Seay, éd.). Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1981.
- MOD 3** MODERNE, Jacques. *Le Parangon des chansons. Cinquième Livre (1539 ?)*. (Albert Seay, éd.). Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1980.
- MON** MONTE, Philippe de. *Complete Works* (Van den Borren et Van Nuffel, éd.). Amsterdam, 1927-1939. (Reprint, New-York. Broude Brothers Ltd. 1974). (N.B. Nouvelle édition en cours. Philippe de Monte *Opera*. Leuven University Press).
- MOU** MOUTON, Jean. *Opera Omnia* (A.C. Minor, éd.). American Institute of Musicology. (CMM 43). A paraître.
- NIN** NINOT LE PETIT (Johanni Parvi) *Opera Omnia* (B. Hudson, éd.) American Institute of Musicology. 1979. (CMM 87).
- PAS** PASSEREAU. *Opera Omnia* (G. Dottin, éd.). American Institute of Musicology. 1967. (CMM 45).
- PET 1** PETRUCCI, Ottaviano. *Canti B numero cinquanta* (Venice, 1502). (H. Hewitt, éd.) Chicago and London. The University of Chicago Press, 1967. (Monuments of Renaissance Music, vol.II.).
- PET 2** PETRUCCI, Ottaviano. *Harmonice musices Odhecaton A*. (H.M. Hewitt & I. Pope, éd.) Cambridge, Mass. Mediaeval Academy of America, 1942.
- PHI** PHINOT, Dominique. *Opera Omnia III*. (R. Jacob, éd.) American Institute of Musicology. Hänssler Verlag 1979. (CMM 59. III 1 - 2.).
- PIP** PIPELARE, Matthieu. *Opera Omnia I*. (R. Cross, éd.). American Institute of Musicology. 1966. (CMM 34.I.).
- PLAN** PLANSON, Jehan. *Airs mis en musique à quatre parties (1587)*. (H. Expert. A. Verchaly, éd.). Paris, Heugel 1966. (Maîtres Anciens de la Musique Française. I.).
- REG** REGNARD, François. *Poésies de P. de Ronsard et autres poètes*. (H. Expert, éd.). Paris, A. Leduc. 1902. (Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française).
- ROR** RORE, Cyprien de. *Opera Omnia VIII*. (B. Meier, éd.). American Institute of Musicology. 1977. (CMM 14. VIII.).
- ROU** ROUSSEL, François. *Opera Omnia* (G. Garden, éd.) American Institute of Musicology. (CMM 83). A paraître.
- SAN** SANDRIN, Pierre. *Opera Omnia* (A. Seay, éd.). American Institute of Musicology. 1968. (CMM 47)
- SERM 1** SERMISY, Claudin de. *Opera Omnia* (I. Cazeaux, éd.). American Institute of Musicology. 1974 (CMM 52. III. IV.) (2 vol.).
- SERM 2** SERMISY, Claudin de. *Fifteen Chansons*. (B. Thomas, éd.). London Pro Musica Edition. 1976. PC 4.
- SERM 3** SERMISY, Claudin de. *Twenty Chansons*. (B. Thomas, éd.). London Pro Musica Edition. 1975. PC 3.

- SERV** SERVIN Jean, *Oeuvres choisies*. (B. Gagnepain, éd.). Paris, Costallat. 1957.
- SUS 1** SUSATO, Tielman. *Le Premier Livre des Chansons à deux ou trois parties...* (A. Agnel, éd.). Paris, Heugel. (vol 1 - 2. CPJ 1 - 6.).
- *SUS 2** SUSATO, Tielman. *Vingt et six chansons musicales et nouvelles à cinq parties...* Anvers, T. Susato 1543. Reprint. Bruxelles. Editions Culture et Civilisation.
- *SUS 3** SUSATO, Tielman. *Premier Livre des chansons à quatre parties auquel sont contenues trente et une nouvelles chansons...* Anvers, T. Susato, 1543. Reprint. Bruxelles. Editions Culture et Civilisation.
- *SUS 4** SUSATO, Tielman. *Le second livre des chansons à quatre parties...* Anvers, T. Susato, 1544. Reprint. Bruxelles. Editions Culture et Civilisation.
- SUS 5** Voir **CRE 4**
- *SUS 6** SUSATO, Tielman, *Le quatriesme livre des chansons à quatre parties...* Anvers, T. Susato, 1544. Reprint. Bruxelles. Editions Culture et Civilisation.
- *SUS 7** SUSATO, Tielman. *Le cinquiemesme livre contenant trente & deux chansons à cinq et à six parties...* Anvers, T. Susato, 1544. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.
- *SUS 8** SUSATO, Tielman. *Le sixiesme livre contenant trente & une chansons nouvelles à cinq et à six parties...* Anvers, T. Susato, 1545. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.
- SUS 9** Voir **DES 4**
- *SUS 10** SUSATO, Tielman. *Le huitiesme livre des chansons à quatre parties...* Anvers, T. Susato, 1545. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.
- SUS 11** Voir **MAN 3**
- *SUS 12** SUSATO, Tielman. *Le dixiesme livre contenant la Bataille à quatre de Clément Janequin, avec la cinquiemesme partie de Philippe Verdelot...* Anvers, T. Susato, 1545. Reprint. Bruxelles. Editions Culture et Civilisation.
- *SUS 13** SUSATO, Tielman. *L'unziesme livre contenant vingt & neuf chansons amoureuses à quatre parties...* Anvers. T. Susato. 1549. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.
- *SUS 14** SUSATO, Tielman. *Le douziesme livre contenant trente chansons amoureuses à cinq parties...* Anvers, T. Susato. 1550. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.
- *SUS 15** SUSATO, Tielman. *Le treziesme livre contenant vingt & deux chansons nouvelles à six et à huit parties.* Anvers, T. Susato, 1550. Reprint. Bruxelles, Editions Culture et Civilisation.
- SUS 16** Voir **LAS 6**
- SYMON, P. voir **DEC**
- SWE 1** SWEELINCK, Jan Pieterszon. *Werken*. (M. Seiffert, éd.) 'S-Gravenhage, Martinus Nijhoff. Leipzig, Breifkopf und Härtel, 1899. (vol. VII - VIII - IX). Reprint Gregg International Publishers 1968.
- SWE 2** SWEELINCK, Jan Pieterszon. *Rimes francaises et italiennes à 2 parties* (J.P. Hinenthal, éd.). Kassel, Bärenreiter, 1951. (Hortus Musicus 75).
- TUR** TURNHOUT, Gérard de. *Sacred and Secular Songs for 3 voices*. (L.J. Wagner, éd.). Madison. AR Editions. 1970 (2 vols).

VASSAL voir **MIT**

VER VERDELOT, Philippe. *Opera Omnia*. (A.M. Bragard, éd.) American Institute of Musicology (CMM 28) A paraître.

VILLIERS, Pierre de voir **BAL**

WILDER, Philip van. Voir **WUILDRE**

WIL 1 WILLAERT, Adrian, *Opera Omnia*. (H. Zenck, W. Gerstenberg, éd.) American Institute of Musicology. (CMM 3).

WIL 2 WILLAERT, Adrian. *Thirteen Chansons for 3 voices* (B. Thomas, éd.). London, Pro Musica Edition AR 5

WUI WUILDRE, Philippe de. *Four Chansons for 5 voices*. (B. Thomas, éd.). London, Pro Musica Edition. 1979. TM 10.

ANNEXE II

CATALOGUE PAR INCIPIT

*Ce catalogue est le dépouillement de la plupart des Collections en partitions séparées et des anthologies (à l'exception des A 23, A 24 et C 7).
Les codes en caractères gras renvoient à l'annexe I.*

Incipit	Nombre de voix	Musicien	Edition
<i>A ce joly moys</i>	4	Janequin	A10
<i>A cent diables la verolle</i>	4	Heurteur	A10
<i>Adieu, adieu, ma nympnette</i>	4	Bertrand	C4
<i>Adieu mes amours</i>	4	Mouton	A15
<i>Adieu monde puisqu'en toy</i>	4	Costeley	C4
<i>A la fontaine</i>	4	Mauduit	C4
<i>A l'aventure l'entrepris</i>	4	Willaert	A9
<i>A l'envers</i>	4	Renes	A7 - A9
<i>Allegez moy</i>	4	Anonyme	A6
<i>Aller m'y fault</i>	4	Janequin	C2
<i>Allés, légère, inconstante</i>	4	Tessier	A1
<i>Allons, allons gai</i>	3	Willaert	C5 - A6
<i>Allons, allons gai</i>	6	Manchicourt	A6
<i>Allons au vert bocage</i>	4	Costeley	C4 - C1
<i>Allons gay, gay, gay, bergères</i>	4	Costeley	C4 - C1
<i>Alors que mon cœur s'engage</i>	4	Bonnet	C4 - C1 - A25
<i>Ami l'aurez vous donc</i>	3	Anonyme	A17
<i>Ami souffrez</i>	3	Anonyme	A22
<i>Amour, aimables fillettes</i>	4	Mauduit	C4
<i>Amour et Mars</i>	4	Boni	A1
<i>Amour et Mort</i>	4	Anonyme	A9
<i>Amour me point</i>	3	Jacotin	C5
<i>Amour me tue</i>	5	Goudimel	A1
<i>Amour partez</i>	2	Heurteur	C4 - A14
<i>Amour quand fus-tu né</i>	7	Le Jeune	C5
<i>Amour si haut</i>	4	Sandrin	A1
<i>Amours ont changé de façon</i>	4	Mahiet	A7 - A8
<i>Amour voyant l'ennui</i>	2	Certon	C5
<i>A Paris a troys fillettes</i>	4	Jacotin	A8
<i>Apporte à boire</i>	4	Anonyme	A9
<i>Après avoir las</i>	4	Certon	A9
<i>Ardent amour</i>	4	Lassus	C4
<i>Arreste un peu mon cœur</i>	5	Costeley	C4
<i>Assouvvy suis</i>	4	Janequin	C4 - C8
<i>Au bois, au bois, Madame</i>	4	Moulu	A6
<i>Au feu d'amour</i>	4	De La Rue	C3 - A10
<i>Au joli bois</i>	4	Sermisy	C4 - C1 - A19 - A25
<i>Au joli bois</i>	4	Tessier	C1 - C3 - A25
<i>Au joli bois</i>	3	Anonyme	C3 - A25
<i>Au joli bois</i>	2	Certon	A19
<i>Au joli bois</i>	3	Penet	A19 - C5
<i>Au joli bois</i>	3	Clemens non Pa	A7 - C3
<i>Au joli jeu</i>	4	Janequin	C4 - C6
<i>Au joli son du sanzonnet</i>	2	Gero	C5
<i>Au joli son du sanzonnet</i>	4	Passereau	A10 - A11
<i>Au premier jour du joli mois</i>	4	Janequin	C8
<i>Autant en emporte le vent</i>	4	Le Jeune	C4
<i>Autant en emporte le vent</i>	4	De la Rue	C2 - DES2
<i>Au temps heureux</i>	4	Arcadelt	A10

<i>Au vert bois</i>	4	Janequin	C4 - C1
<i>Aux plaisirs, aux délices</i>	4	Guedron	A13
<i>Avecques vous mon amour</i>	2	Le Blanc	C5
<i>Ayez pitié du grand mal</i>	4	Sermisy	C4 - A14 - C5
<i>Baisez-moi, ma douce amie</i>	4	Josquin	C2
<i>Beauté dont la douceur</i>	4	Bertrand	C4
<i>Beauté qui residés</i>	4	Bataille	A13
<i>Beauté qui sans pareille</i>	4	Bertrand	C4 - C3
<i>Beaux yeux</i>	2	Sweelinck	C4
<i>Bel aubépin</i>	4	Janequin	C8
<i>Belle qui tiens ma vie</i>	4	Thoinot-Arbea	C4 - C1 - C3
<i>Belle tenés moy/La triquotée</i>	3	Anonyme	A6
<i>Bergerotte savoisienne</i>	4	Anonyme	A6 - C2
<i>Bergerotte savoisienne</i>	3	Loyset Compé	A6
<i>Bien heureuse est</i>	4	Sermisy	A21
<i>Bienheureux qui se peult dire</i>	4	Bonnet	C4
<i>Bien qu'à grand tort</i>	4	Certon	A4
<i>Blessé d'une plaie inhumaine</i>	4	Le Jeune	C1
<i>Bonjour mon cœur</i>	4	Lassus	C4 - C6 - A4
<i>Bonjour mon cœur</i>	3	Castro	C5
<i>Bouche de corail précieux</i>	4	Goudeau	C2
<i>Boute ly ty même</i>	4	Anonyme	A9
<i>Ce faux amour d'arc et de flèche</i>	4	Janequin	C8
<i>Ce fut amour</i>	4	Passereau	A5
<i>Celle qui a fâcheux mari</i>	4	Gentian	C2
<i>Celle qui m'a demandé</i>	3	Anonyme	A6
<i>Celle qui m'a demandé</i>	3	Gascongne	A6
<i>Celle qui m'a tant pourmené</i>	4	Sermisy	C2
<i>Ce mois de mai</i>	4	Janequin	A25 - C4 - C1 - C3
<i>Ce mois de mai</i>	4	Godard	A10
<i>Ce n'est que fiel, ce n'est qu'amer</i>	5	Le Jeune	C4
<i>Cent baisers au départir</i>	4	Du Tertre	C2
<i>Cent mille fois</i>	4	Janequin	A1
<i>Ce ris plus doux</i>	4	Bertrand	C4 - C1
<i>Certes mon œil fut trop</i>	4	Bertrand	C4 - C1
<i>Certes mon œil fut trop</i>	4	Le Jeune	C4
<i>Certes mon œil fut trop</i>	4	Goudimel	A1
<i>Ces deux yeux bruns</i>	4	Bertrand	C4
<i>Ces fascheux sotz</i>	3	Anonyme	A22
<i>Ces nimfes dont les regards</i>	4	Guedron	A13
<i>Ce sont gallans</i>	4	Janequin	C8 - C3 - A25
<i>Cessez de ces regrets</i>	4	Bonnet	C4
<i>Cessez mon cœur</i>	4	Colin	A10
<i>C'est grande erreur</i>	3	Anonyme	C5 - A9
<i>C'est grande erreur</i>	4	Anonyme	A9
<i>C'est grand pitié</i>	4	Certon	A8
<i>C'est malencontre que d'aimer</i>	3	Anonyme	A6
<i>C'est mon ami</i>	3	Janequin	C5
<i>C'est trop peu pour moy</i>	4	Bonnet	C4
<i>C'est une damoiselle</i>	4	Guedron	C1
<i>C'est une dure déparie</i>	4	Sermisy	C1
<i>C'est un mauvais mal que de jalousie</i>	4	Anonyme	A6
<i>Ce tendron est si douce</i>	4	Janequin	A10
<i>Ceux qui font la gorre</i>	4	Anonyme	C2
<i>Chambrière</i>	4	Planson	C1 - A13
<i>Changeons propos</i>	4	Sermisy	C2 - C5
<i>Chanson du petit chien</i>	3	Anonyme	C5
<i>Chantons, dansons</i>	4	Anonyme	C2
<i>Chantons, sonnons, trompettes</i>	4	Janequin	C4 - C8
<i>Chose commune à tous</i>	4	Sermisy	A21
<i>Comme inconstante et de cœur</i>	4	Renes	A26

Comme la tourterelle
 Comment au départir
 Comment par adversité
 Comment pensés vous que je vive
 Content désir
 Content désir
 Content désir
 Contentez-vous, amy, de la pensée
 Contentez-vous, amy, de la pensée
 Continuer je veux
 Cueurs desolez

 Cueurs desolez

5	De Monte	C5
4	Cléreau	A1
4	Lupi	C2
5	Le Jeune	C4
2	Gardane	C4 - A14
4	Sermisy	A6
6	Buus	A6
4	Sermisy	C4
2	Certon	C5
4	Bourguignon	A10
4	Josquin =	DES2
	Appenzeller	
5	De la Rue	DES2

D'aimer je me vueil entremettre
 D'aimer je me vueil entremettre
 Dame de beauté
 Dame d'honneur
 Dames qui au plaisant son
 D'amour je suis deshéritée
 D'amour je suis deshéritée
 D'amour me plains
 Debat nostre trill' en may
 De ceulx, qui tant de mon bien
 Déliette, mignonnette
 De long travail
 Demandes-tu, douce ennemie
 De mon triste desplaisir
 Dessoubz le may
 Dessous le marbre
 De ta bouche tant vermeille
 De tes doulz yeulx
 De toi me plains
 De triste cœur
 Dialogue entre le poète et les muses
 Dialogue entre les vierges
 Dictes sans peur ou l'ouy
 Dictes vous que ne sçay faire
 Donque tu vas te mourant
 Douce maistresse, touche
 Doucette, sucaine
 Douce mémoire
 D'où vient cela
 Du beau tétin
 Du bon du cœur
 Du cœur le don
 Du corps absent
 Dueil, double dueil
 Dueil, double dueil
 Dueil, double dueil
 Dueil, double dueil
 Du fond de ma pensée
 D'un desplaisir que fortune
 D'une colline m'y proumenant
 D'une dame je suis saisi
 D'un gosier masche-laurier
 D'un gros bâton
 Du temps me deulx

3	Anonyme	A6
3	Anonyme	A6
4	Morel	A8 - A10
3	Jacotin	C5
4	D. Lupi 2d	C2
2	Sermisy	C4 - C5 - A14
3	Anonyme	C5 - A9
4	Rogier	A10
4	Le Jeune	C4
4	Maillard	A10
4	Du Caurroy	C4 - C1
4	Certon	C2
4	De La Grotte	C4 - A4
4	Richafort	A6
4	Costeley	C4
4	Sermisy	A21
4	Janequin	C8 - C2
4	Janequin	C8
4	Anonyme	C2
4	Arcadelt	A5
4	Bonnet	C4
5	Bonnet	C4
4	Sermisy	A1 - A21
4	Des Fruz	A7
4	Le Jeune	C4
4	De La Grotte	C4 - A4
3	Le Jeune	C5
4	Sandrin	A10
4	Sermisy	C2
4	Janequin	C4
3	Anonyme	A17
2	Anonyme	C5
4	Lassus	C4
2	Gero	A19
2 ou 3	Susato	A19
4	Hesdin	A19
6	Lupi	A19
4	Lassus	C4
4	De La Rue	A2
5	Le Jeune	C4
4	Villiers	A10
4	Costeley	A4
4	D. Lupi 2d	C2
4	Anonyme	A21

Elle crainct cela
 Elle s'en va de moi
 Elle s'en va de moi

4	Janequin	A7
3	Castro	C5 - A19
2	Le Blanc	C5 - A19

<i>Elle s'en va de moi</i>	5	Lassus	A19
<i>Elle voyant approcher mon départ</i>	3	Gervaise	C5
<i>En amour y a du plaisir</i>	4	Janequin	C2
<i>En amours n'a sinon que bien</i>	3	Févin	A6
<i>En ce beau mois</i>	5	Costeley	A1
<i>Encore un coup</i>	4	Bon Voisin	A10
<i>En douleur et tristesse</i>	4	Anonyme	A6
<i>En douleur et tristesse</i>	5	Bauldewyn	A6
<i>En espérant espoir me désespère</i>	4	Mittantier	A26
<i>En espoirs vis</i>	4	De La Rue	A20
<i>En l'ombre d'un aubépin</i>	4	Ninot le Petit	C3
<i>En l'ombre d'un buissonnet</i>	4	Josquin	C2 - A15
<i>En l'ombre d'un buissonnet</i>	4	Lasson	A9
<i>En m'esbatant / Gracieuse plaisant</i>			
<i>mousnière / Gente fleur de noblesse</i>	4	Anonyme	A6
<i>En m'oyant chanter</i>	4	Lassus	C4
<i>En non saichant</i>	5	Josquin	DES2
<i>En revenant du bois</i>	3	Richafort	C5
<i>Entre vous, filles de quinze ans</i>	4	Clemens non Papa	C3 - C6
<i>Entre vous, gens de village</i>	4	Grouzy	C2
<i>En venant de Lyon</i>	4	Mouton	A20
<i>Errant par les champs de la grâce</i>	4	Goudimel	A4
<i>Esprits qui soupirez</i>	4	Guédrón	A13
<i>Et d'où venez-vous, Madame Lucette ?</i>	3	Moulu	A6
<i>Etes-vous de Clamecy</i>	4	Dambert	C2
<i>Et gentil maréchal</i>	4	Passereau	A11 - A2
<i>Et je les ai les friskes amourettes</i>	4	Anonyme	A11
<i>Et levez-vous, hau, Guillemette</i>	4	Ninot le Petit	C2
<i>Et quand je suis couchée</i>	4	Anonyme	A18
<i>Faict-elle pas bien</i>	4	Santerre	A7
<i>Faisons le dire mensonger</i>	4	Goudimel	C2
<i>Faisons le dire mensonger</i>	4	Janequin	C3
<i>Faisons un coup</i>	4	Courtois	A10
<i>Faites-lui bonne chère</i>	4	Ninot le Petit	C2
<i>Faites s'il vous plaît</i>	4	Anonyme	C2
<i>Faute d'argent, c'est douleur</i>	3	Févin	C5 - A6
<i>Faute d'argent, c'est douleur</i>	6	Willaert	A6
<i>Fière, cruelle en amour</i>	4	Le Jeune	A1
<i>Fini le bien</i>	2	Gardane	C5
<i>Fortune lesse moy la vie</i>	3	Anonyme	A22
<i>Francion vint l'autre jour</i>	4	Bonnet	C4 - C1 - A25
<i>Frétillarde amoureuse pucette</i>	4	Anonyme	A1
<i>Fricassée</i>	4	Anonyme	A1
<i>Frisque et gaillard</i>	4	Clemens non Papa	A10
<i>Fuyons d'amour l'inconstante nature</i>	4	Didier Le Blanc	C4
<i>Fuyons tous d'amour le jeu</i>	4	Le Jeune	C4 - C6
<i>Fuyons tous d'amour le jeu</i>	4	Lassus	C6
<i>Fuyons tous d'amour le jeu</i>	4	Certon	A2
<i>Gallans qui par terre</i>	4	Lassus	C4 - C6
<i>Gentils galants aventureux</i>	4	Ninot le Petit	C2
<i>Gentils galants compagnons</i>	3	Richafort	C5
<i>Gentils galants compagnons</i>	3	Anonyme	A6
<i>Gentils galants de France</i>	4	Anonyme	C2
<i>Gris et tanne me faut porter</i>	4	Sermisy	A9
<i>Gris et tanne me faut porter</i>	4	Gombert	A9
<i>Gros jean menoît</i>	4	Rene	A10
<i>Hardis français</i>	4	Costeley	C3
<i>Hau, hau, hau, le boys</i>	4	Sermisy	C4
<i>Hault le boys m'amy</i>	4	Godard	A2
<i>Haut le bois</i>	4	Anonyme	A11

<i>Hé bien ma rebelle</i>	5	Guedron	A13
<i>Hé dieu du ciel</i>	4	Bertrand	C4
<i>Hélas dame que j'ayme tant</i>	3	Anonyme	A17
<i>Hélas de vous</i>	3	Pipelare	DES2
<i>Hélas, hélas que de mal j'endure</i>	4	Costeley	A1
<i>Hélas, madame, faites-lui quelque bien</i>	3	Hesdin	C5
<i>Hélas, madame, faites-lui quelque bien</i>	4	Passereau	A7
<i>Hélas, mon dieu, ton ire</i>	4	Janequin	C4
<i>Hélas, pourquoi ne suis-je mariée</i>	3	Anonyme	A17
<i>Hé, l'ort villain jaloux</i>	4	Anonyme	A15
<i>Hola, Caron, nautonnier</i>	4	Bertrand	C4
<i>Hola, hé</i>	4	Anonyme	C3 - A18 - A22
<i>Hors envieux</i>	4	Gombert	A3
<i>Il est bel et bon</i>			
<i>Il est de bonne heure né</i>	4	Passereau	C4 - C1
<i>Il est de bonne heure né / L'homme armé</i>	4	Anonyme	A6
<i>Il est en vous</i>	4	Japart	A6
<i>Il est en vous</i>	3	Richafort	C5
<i>Il est jour, dit l'alouette</i>	3	Sermisy	C5
<i>Il estoit un bonhomme</i>	4	Sermisy	C2
<i>Il estoit une fillette</i>	4	Anonyme	A2
<i>Il fait bon aimer l'oiselet</i>	4	Janequin	A1
<i>Il me fait mal de vous voir</i>	3	Févin	A6 - C2
<i>Il me semble que la journée</i>	3	De la Rue	C3
<i>Il me suffit de tous mes maux</i>	4	Goudimel	C3 - A2
<i>Il n'est plaisir</i>	4	Sermisy	C2
<i>Il n'est si douce vie</i>	4	Janequin	C4 - A9
<i>Il n'est trésor</i>	4	Richafort	A6
<i>Il n'est trespas plus glorieux</i>	4	Lupi	A10
<i>Il s'en va tard</i>	4	Costeley	C4
<i>Ils sont bien pelez</i>	4	Janequin	C4 - C1 - A25
<i>Il y a, non a, si a</i>	4	Anonyme	A6
<i>Impossible est que je puisse</i>	4	Clemens non Papa	A7
<i>Incessamment, je m'y tourmente</i>	4	Anonyme	A5
<i>Incessamment, mon pauvre cœur</i>	3	Anonyme	C5
<i>Incessamment, mon pauvre cœur</i>	2	Gero	C5
<i>Irons-nous toujours coucher</i>	5	Josquin	DES2
	4	Willaert	A15 - A20
<i>J'ai contenté ma volonté</i>	4	Sermisy	C2
<i>J'ai dormi la matinée</i>	3	Gascongne	C5
<i>J'ai le désir content</i>	4	Sermisy	C5
<i>J'ai le rebours</i>	4	Certon	C1 - C3 - A1 - A25
<i>J'aime bien mon ami</i>	4	Willaert	A20
<i>J'aime bien mon ami</i>	3	Du Boys	C5
<i>J'aime le cœur de m'amie</i>	4	Sermisy	C5 - A9
<i>J'aime par amour</i>	3	Willaert	C5
<i>J'ai mis mon cœur</i>	3	Anonyme	C5 - A6
<i>J'ai mis mon cœur</i>	2	Gero	C5
<i>J'ai mis mon cœur</i>	3	Gascongne	A6
<i>J'ai par trop longuement aimé</i>	3	Moulu	C5
<i>J'ai voulu baiser ma rebelle</i>	4	Le Jeune	C4
<i>J'ai vu la beauté m'amie</i>	3	Févin	C5
<i>J'ai un mari qui est bon homme</i>	4	Anonyme	A20
<i>Jamais, jamais, Jacques Bonhomme</i>	4	Mouton	C2
<i>Jamais je n'aimeray</i>	4	Anonyme	A9 - A18
<i>Jan petit Jan</i>	4	Lheritier	A7
<i>J'attends le temps</i>	4	Janequin	C4
<i>J'attends secours de ma seule pensée</i>	4	Sermisy	C2
<i>J'aurais grand tort</i>	3	Anonyme	C5
<i>J'ay de vous voir</i>	4	Lassus	C4
<i>J'ay d'ung costé</i>	4	Simon	A10

J'ayme mieulx boyre
J'ay un billard de quoy
Je demeure seule égarée
Je file quant dieu
Je file quant dieu
Je fuyais l'amour
Jehan de Lagni
Je l'ai aimée bien sept ans
Je l'aime bien
Je l'aime bien
Je l'aime bien
Je le lesray
Je le lesray
Je ly au cueur de m'amy
Je m'en allé veoir m'amy
Je meurs, hélas, je meurs
Je m'y complains de mon ami
Je n'ai point plus d'affection
Je ne connais femme
Je ne fus jamais si aise
Je ne fus jamais si aise
Je ne me confesserai point
Je ne me puis tenir d'aimer
Je ne puis bonnement penser
Je ne puis croire qu'on mesure
Je ne sais pas comment
Je ne sais pas comment
Je ne serai jamais bergère
Je ne veux plus à mon mal consentir
Je n'ose être content
Je n'ose être content
Je n'oserais le penser
Je pars
Je pleure, je me deux
Je recommence mes douleurs
Je sens sur mon âme
J'espère et crains
Je suis amour le grand maître
Je suis d'Alemagne
Je suis d'Alemagne
Je suis deshéritée
Je suis deshéritée
Je suis deshéritée
Je suis deshéritée
Je suis deshéritée
Je suis Robert
Je t'ayme ma belle
Je vais, je viens, je me pourmène
Je veux aymer ardalement
Je vois des glissantes eaux
Je voys, je viens, mon cœur
Je voys, je viens, mon cœur
Joie et douleur, mon ami
Jouons beau jeu
Jouyssance vous donneray

La belle aronde
La guerre
Laissez cela
Laissies parler, laissies dire
La jalousie
Laissez moy planter le may
La jeune dame s'en va au moulin
La la la je ne l'ose dire

4	Certon	A7
3	Jacotin	A6
3	Anonyme	C5
4	Maître Gosse	C1 - A6
5	Vuilde	A6
4	Anonyme	C1 - C3 - A13
4	Van Berchem	A7 - A10
2	Gero	C5
4	Lassus	C3 - A25
3	Castro	C5
2	Verdonck	C5
3	Févin	A6
4	Mouton	A6
4	Du Tertre	A2
3	Anonyme	A6
4	Bertrand	C4
2	Gero	C5
4	Sermisy	C2 - A1
4	Janequin	C1 - A25
3	Certon	C4 - C5
4	Janequin	A12
3	Arcadelt	C5
2	Gero	C5
4	Sandrin	A3
4	Costeley	C4
3	Anonyme	C5 - A6
6	Benedictus	A6
4	Passereau	C2
3	Arcadelt	C5
4	Sermisy	A21
4	Janequin	A21
4	Villiers	A10
2	Sweelinck	C4
4	Le Jeune	C4
2	Gero	C5
4	Costeley	C3 - A25
4	Certon	C4 - A4
4	La Grotte	C4 - A4
5	Anonyme	A6
4	Stokhem	A6
4	Cadéac	C4 - C1 - A10 - A19
6	Le Jeune	C4 - A19
2	Jacotin	C5
3	Du Boys	C5 - A19
2	Anonyme	A19
4	Gentian	C2
4	Costeley	C4 - C1
4	Goudimel	C2
4	Costeley	C4 - A4
4	Costeley	C4 - C1 - C5 - A25
3	Anonyme	A6
3	Gascongne	A6
4	Ysore	A9
4	Du Bar	C2
4	Sermisy	A22

4	Le Jeune	C4
4	Janequin	C4
4	Janequin	C4
3	Anonyme	A17
5	Janequin	C8
4	Bouteiller	A6
3	Willaert	C5
4	Certon	C1 - C3 - A10 - A18 - A25

<i>La la la l'oisillon du bois</i>	4	Mouton	C4 - C2 - A6
<i>La la maistre Pierre</i>	4	Sermisy	A1
<i>La la maistre Pierre</i>	2	Gero	C5
<i>La loy d'honneur</i>	4	Gentian	A10
<i>L'amour de moy si est enclose</i>	4	Anonyme	C2 - A6
<i>L'amour de moy si est enclose</i>	3	Anonyme	A6
<i>L'amour de moy si est enclose</i>	3	Richafort	C5
<i>L'amour, la mort et la vie</i>	4	Janequin	A1
<i>Languir me fais</i>	4	Sermisy	C6
<i>La nuit froide et sombre</i>	4	Lassus	C4
<i>La peine dure</i>	4	Gentian	C2
<i>La plus belle de la ville</i>	4	Janequin	C8 - C1
<i>L'ardent amour</i>	4	Crecquillon	C2
<i>La rose fleurie</i>	4	De Bussy	A2
<i>La rousée du mois de may</i>	3	Willært	C5
<i>La rousée du joli mois de may</i>	4	Planson	C1
<i>Las il faudra</i>	4	Anonyme	A5
<i>Las il n'a nul mal</i>	4	De Bussy	A1
<i>Las je me plains</i>	4	Bertrand	C4
<i>Las je m'y plains</i>	4	Sermisy	A1
<i>Las je n'eusse jamais pensé</i>	4	Costeley	C4 - C1 - A4
<i>Las je n'eusse jamais pensé</i>	1	Chardavoine	A4
<i>Las je n'yray plus</i>	4	Costeley	C4 - C1
<i>Las où vas-tu sans moy</i>	4	Le jeune	C4 - C1
<i>Las que crains-tu amy</i>	4	Janequin	C8 - A21
<i>Las que me sert</i>	2	Sweelinck	C4
<i>Las que te sert</i>	4	Legendre	A10
<i>Las s'il convient</i>	4	Certon	A10
<i>Las viens moy secourir</i>	4	Janequin	C8 - C1
<i>La terre les eaux va buvant</i>	4	Costeley	C4 - A4
<i>La teste m'y fait si grant mal</i>	4	Anonyme	A18
<i>La tueras-tu</i>	4	Bruhier	C2
<i>L'autre jour m'en chevauchais</i>	4	Loyset Compère	C2
<i>Lautrier priay de danser</i>	4	Costeley	C4
<i>L'aveuglé dieu</i>	4	Janequin	C8
<i>Layras-tu cela Michault</i>	4	Bon Voisin	A10
<i>Le bon espoir</i>	4	Anonyme	A5
<i>Le caquet des femmes</i>	4	Janequin	C8
<i>Le chant de l'alouette</i>	4	Janequin	C4 - C1
<i>Le chant de l'alouette</i>	5	Le Jeune	C4
<i>Le chant des oiseaux</i>	4	Janequin	C4 - C1
<i>Le chant des oiseaux</i>	3	Gombert	C6
<i>Le chant du rossignol</i>	4	Janequin	C4 - C1
<i>Le chant du rossignol</i>	5	Le Jeune	C4
<i>Le cœur est bon</i>	4	Sermisy	A22
<i>Le cœur loyal</i>	4	Bertrand	C4
<i>Le content est riche</i>	4	Sermisy	C2
<i>Le dieu d'aimer</i>	4	Anonyme	C2
<i>Le feu, l'air, l'eau, la terre</i>	4	Le Jeune	A12
<i>Le grand désir d'aimer me tient</i>	3	Mouton	C5
<i>Le grand désir d'aimer me tient</i>	3	Loyset Compère	C3
<i>Le perier qui charge</i>	4	Anonyme	A6
<i>Le petit enfant amour</i>	1	Chardavoine	A4
<i>Le rossignol</i>	5	Lassus	C6
<i>Les bourguignons</i>	2	Layolle	C5 - A16
<i>Les cris de Paris</i>	4	Janequin	C4
<i>Les rodiens adoroyent le soleil</i>	4	Mauduit	C4
<i>Le souvenir d'aymer me tient</i>	5	Millot	A2
<i>Les trois filles de Paris</i>	4	Orto	C2
<i>Les yeux bandés</i>	4	Vermont	A21
<i>Le temps qui court</i>	2	Gero	C5
<i>Le voulez-vous</i>	4	Jacotin	A7
<i>L'hiver sera et l'été</i>	2	Villiers	C5
<i>Lieux que j'ay tant aimez</i>	4	Bonnet	C4
<i>L'œil dict assez s'il estoit</i>	4	Colin	A10

L'œil est à vous
L'œil trop hardy
Longtemps y a que je vis
Lorsque Leandre amoureux
Lorsque le trait
Lorsque mouroy de t'aymer
L'ort villain jaloux
Lourdault lourdault

L'un apreste la glu

Ma bouche rit
Maintenant resjouysons nous
Mais qui pourrait être
Maîtresse il faut bien un jour
Ma maîtresse est toute angelette
Ma mère hélas
M'amie un jour
M'amie un jour
Ma peine n'est pas grande
Ma petite colombelle
Marchands qui traversez
Margot, labourez les vignes
Mari je songeai l'autre jour
Maudicte soit
Me levai par un matin
Mignonne allons voir si la rose
Mignonne allons voir si la rose
Mignonnette
Mille regrets
Mirelaridon
Moins je la veux
Mon ami m'avait promis
Mon amitié toujours
Mon cœur gist toujours
Mon cœur se recommande à vous
Mon cœur se recommande à vous
Mon cœur se recommande à vous
Mon cœur se recommande à vous
Mon Dieu que ma maîtresse est belle
Mon mari m'a diffamée
Mon père et ma mère
Mon père m'a tant battu
Mon petit cœur n'est point à moy
Mon petit cœur n'est point à moy
Mon plaint soit entendu
Mon triste cueur
Mort et fortune
Mort sans soleil
Musiciens qui chantez
M'y levay par un matin
M'y levay par un matin

4 Passereau C3
 4 Cadéac A10
 4 Dulot A26
 5 Guédron A13
 2 Sweelinck C4
 4 Courville A1
 4 Ninot le Petit A15 - A20
 4 Compère A6
 (Ninot le Petit ?)
 3 Le Jeune C4

4 Duboys A9
 4 Janequin A5
 3 Lassus C4 - C6
 4 Le Jeune C4
 4 De La Grotte C4 - A4
 4 De La Rue C4
 3 Anonyme C5
 2 Gardane C5
 4 Janequin C1 - A1
 1 Chardavoit A4
 2 Sweelinck C4
 4 Arcadelt C1 - C3 - A2 - A25
 4 Jacotin A11 - A18
 4 Sermisy A22
 4 La Fage C2
 4 Costeley C4 - C1 - A4
 1 Chardavoit A4
 4 Le Blanc C5
 4 Josquin A25 - C4 - C1 - C3 - DES2
 4 Le Heurteur A7
 4 Mittantier A3
 4 Ninot le Petit C2
 4 Arcadelt A10
 4 Sermisy A5
 4 Lassus ? C1 - C3 - A25
 2 Le Blanc C5 - A19
 3 Castro C5 - A19
 5 Lassus A19
 4 Bertrand C4
 4 Willaert A20
 4 Bonnet A1
 3 Hesdin C3
 2 Le Heurteur C4 - A14
 4 Anonyme A20
 3 Arcadelt C3
 4 Jacotin A10
 2 Gero C5
 4 Boyvin A1
 4 Guyon C2
 4 Guyard A6
 4 Janequin A6

N'aimez jamais une vilaine
Nature a fait
Nature ornant la dame
Ne sais pourquoi votre grâce
Nos bergers et nos bergères
Nostre vicaire un jour de feste
Nostre vicaire un jour de feste
Notre dince, mon compère
Nous étions trois compagnons

4 Févin C2
 4 Roquelay A9
 4 Janequin C4 - A4
 2 Gero C5
 4 Anonyme C2
 4 Le Jeune C4
 4 Le Heurteur A10
 4 Anonyme A9
 4 Anonyme C2

<i>Nous étions trois jeunes filles</i>	4	Planson	C1
<i>Nulle oraison</i>	4	Anonyme	A21
<i>Nymphes des bois (Déploration de Jehan Ockeghem)</i>	5	Josquin	C6
<i>O beauté vainement</i>	4	Anonyme	A1
<i>O beaux yeux qui sçavez</i>	4	Planson	A1
<i>O cœur ingrat</i>	4	Certon	C2
<i>O comme heureux</i>	4	Certon	C2
<i>O cruauté</i>	4	Janequin	A26
<i>O doux parler</i>	8	Lassus	A4 - C5
<i>O doux plaisir</i>	4	Bertrand	C4
<i>O doux regard</i>	4	Gardane	A1
<i>O longs filets de sang</i>	4	Didier Le Blanc	C4
<i>O mes amis, n'ayez compassion</i>	4	Mornable	A10
<i>On a mal dit de mon ami</i>	3	Févin	C5 - A9
<i>On en dira ce qu'on voudra</i>	3	Sermisy	C5
<i>On le m'a dict</i>	4	Certon	A26
<i>Onques amour ne fut</i>	4	Grenier	A10
<i>On vous est allé rapporter</i>	4	Janequin	C8
<i>Or à ce jour, le vert mai</i>	4	Goudimel	C2
<i>Or est venu Noël</i>	5	Certon	C2
<i>Or n'ay je plus</i>	4	Bourguignon	A10
<i>Or regarder dy quou vilain</i>	4	Santerre	C2
<i>Or suis-je bien au pire</i>	3	Willaert	C5
<i>Or suis-je prins</i>	4	Gombert	C6
<i>Or sus, or sus</i>	4	Janequin	C5
<i>O temps divers</i>	4	Lassus	C4
<i>O temps qui es vainqueur</i>	4	Gentian	C3
<i>O triste adieu</i>	4	Certon	C2
<i>Oui de beaux faites lui chère</i>	4	Anonyme	A9
<i>Ou mettra l'on ung baiser</i>	4	Janequin	C8
<i>Ouvrez moy l'huis</i>	4	Janequin	C4 - C8 - C1
<i>O vous, beaux yeux</i>	4	Regnard	C5
<i>Par fin despit je m'en iray</i>	3	Janequin	C8
<i>Par mon défaut tout seul tu n'es</i>	4	Lupi	C2
<i>Par ton défaut en langueur</i>	4	Lupi	C2
<i>Par ton départ</i>	4	Courtois	A10
<i>Par ton parler n'auras</i>	4	Mittantier	A10
<i>Par un matin</i>	4	Planson	C1
<i>Passions et douleurs</i>	4	Pagnier	A10
<i>Pastourelle jolie</i>	4	Anonyme	C2
<i>Pauvre cœur tant il m'ennoie</i>	2	Gero	C5
<i>Pauvre cœur tant il m'ennuie</i>	4	Anonyme	A9
<i>Pensé n'eusse de ma vie</i>	4	D. Lupi 2d	C2
<i>Pensez de faire garnison</i>	3	Anonyme	C5
<i>Perdre le sens</i>	5	Le Jeune	C4 - C1
<i>Perdre rien plus</i>	4	Le Jeune	C4
<i>Petit cœur franc et gracieux</i>	4	Anonyme	A5
<i>Petite camusette</i>	6	Josquin	C4
<i>Petite camusette</i>	3	Josquin (= Févin)	C5
<i>Petite damoiselle</i>	4	Du Tertre	C2
<i>Petite fille sans souci</i>	4	Du Tertre	A11 - A10
<i>Petite folle</i>	4	Lassus	C4
<i>Petite nymphe folastre</i>	4	Janequin	C4 - A4
<i>Petite nymphe folastre</i>	4	Regnard	C4 - A4
<i>Pis ne me peult venir</i>	5	Crecquillon	A28
<i>Plaindre l'ennuy de la peine</i>	4	Hesdin	A1
<i>Plaine de dueil</i>	5	Josquin	DES2
<i>Pleust à dieu que feusse arrondelle</i>	4	Janequin	C8
<i>Plusieurs regretz</i>	5	Josquin	DES2
<i>Plus ne me chault</i>	4	Layolle	A5
<i>Plus revenir ne puis vers toy</i>	4	Lupi	A10

Possible n'est d'être amoureux
 Pour avoir fille en mariage
 Pour faire amour plus
 Pourquoi les chans musiciens
 Pourquoi non
 Pourquoi donc ne fringuerons-nous
 Pourquoy tournez-vous vos yeux
 Pour un plaisir
 Pour un plaisir
 Pour voir ensemble et les champs
 Pour vous donner
 Prest est mon mal
 Prince la France te veut
 Prince la France te veut
 Puisque de vous je n'ay
 Puisque donc ma maîtresse
 Puisqu'elle a mis à deux
 Puisque le ciel veut ainsi
 Puisqu'en deux cœurs
 Puisqu'il convient
 Puisqu'il faut désormais

4	Lupi	A10
4	Marcadé	C2
4	De Marle	A10
5	Le Jeune	C4
4	De La Rue	C2 - DES2
4	Passereau	A1
4	Janequin	C8
4	Sermisy	C4 - C3 - A8 - A25
4	Crecquillon	A22
4	Regnard	A4 - A12
4	Allaire	A21
2	Verdonck	A16
6	Du Caurroy	A1
5	Le Jeune	A1
4	Sandrin	C2 - A2 - A26
4	François	A21
4	Sermisy	A20
4	Planson	A1
4	Anonyme	A8
4	Heylanus	A22
5	Guedron	A13

Quand ce beau printemps
 Quand ce beau printemps
 Quand chanteras
 Quand il survient
 Quand j'apperçoy
 Quand j'ay esté
 Quand je bois du vin claret
 Quand je bois du vin claret
 Quand je bois du vin claret
 Quand je congneu en ma pensée
 Quand je me trouve
 Quand j'estois caressé de vous
 Quand j'estois libre
 Quand je te veux raconter
 Quand je vous aime
 Quand la bergère va aux champs
 Quand le berger
 Quand l'ennuy fâcheux
 Quand ma maîtresse rid
 Quand me souvient
 Quand mon mari
 Quand mon mari
 Quando dormive
 Quant ung bien
 Que de passions et douleurs
 Que dis-tu que fais-tu
 Que feu craintif
 Que n'est-elle auprès de moi
 Qu'en tout endroit
 Qu'est-ce d'amour
 Qu'est devenu ce bel œil
 Que vaut Catin
 Qui bien se mire
 Qui cest celluy
 Qui dire peult
 Qui dort icy
 Qui la dira
 Qui ne regrettoit
 Qui se pourrait plus désoler
 Quitte le monde
 Qui veut aimer
 Qui veut chasser une migraine

4	De La Grotte	C4 - C3 - A4 - A25
1	Chardavoine	A4
4	Anonyme	A21
4	De La Rue	DES2
4	Goudimel	C4 - A4
4	Janequin	C8
3	Janequin	C8
2	Gero	C5
4	Anonyme	C5 - A25
4	Sandrin	A5 - A3
4	Arcadelt	A10
7	Du Caurroy	A1
1	Chardavoine	A4
4	De La Grotte	A1
4	Arcadelt	A10
4	Santerre	C2
4	Costeley	C4 - C1 - A25
4	Costeley	C4 - C1 - A25
4	Costeley	C4
4	Anonyme	A11
3	Castro	C5
4	Lassus	C4 - C1 - C6
4	Anonyme	A11
4	Sandrin	A3
4	Costeley	C1 - A25
8	Lassus	C4 - A4
4	Berchem	A10
4	Certon	C1 - A1
4	Bertrand	C4
4	Janequin	C8
3	Le Jeune	C4 - C1
5	Costeley	A2
4	Lassus	C4
3	Anonyme	A17
4	Mauduit	C4
4	Lassus	C4
5	Willaert	A28
4	Mouton	C2 - A15
4	Sermisy	C1 - A10
4	Lassus	C4
3	Jacotin	C5
4	Bataille	C3 - A13

<i>Qui veult d'amour</i>	4	Janequin	C8
<i>Qui veult entrer en grâce</i>	4	Anonyme	A5
<i>Qui voudra scavoir</i>	4	Sandrin	A10
<i>Qui voudra voir</i>	4	Janequin	C4 - A4
<i>Ramonnez moy ma cheminée</i>	4	Hesdin	A7 - A10
<i>Réconfortez le petit cueur de moy</i>	4	Janequin	C8
<i>Réjouissez-vous bourgeoises</i>	4	Mouton	C2
<i>Rececy venir printans</i>	5	Le Jeune	C4
<i>Réveillez-moi mon bel ami</i>	4	Garnier	A10 - A11
<i>Réveillez-vous c'est trop dormy</i>	4	Janequin	C8
<i>Réveillez-vous jeunes dames</i>	4	Anonyme	A9
<i>Réveillez-vous Piccars</i>	4	Anonyme	A6
<i>Reviens vers moy</i>	4	Lupi	A10
<i>Rigoureux frein d'Amour</i>	4	Bonnet	C4
<i>Robinet se veult marier / Se tu t'en marias /</i>			
<i> Hélas pourquoy se mari on</i>	3	Anonyme	A6
<i>Rolet ara la tricoton / Maistre Pierre /</i>			
<i> La tricotée</i>	3	Anonyme	A6
<i>Rossignolet du bois</i>	4	Gardane	C2
<i>Rossignol mon mignon</i>	4	Boni	A1
<i>Rossignol mon mignon</i>	5	Le Jeune	A1
<i>Rozette</i>	4	Sweelinck	C6 - A12
<i>Sainte Barbe</i>	4	Passereau	A7
<i>Sans liberté que un bon</i>	4	Magdelain	A10
<i>Sçais-tu dire l'ave</i>	4	Lassus	C4
<i>S'ébahit-on si je vous aime</i>	4	Le Jeune	C4
<i>Secoues moy</i>	4	Dambert	A7
<i>Secourez moy</i>	4	Gombert	A26
<i>Si celle la qui oncques</i>	4	Janequin	C4
<i>Si de nouveau j'ay nouvelles couleurs</i>	4	Conseil	A26
<i>Si Dieu voulait</i>	4	Janequin	C8 - C1
<i>Si fort que votre oeil</i>	4	Le Jeune	C4
<i>Si j'ai du bien</i>	2	Gardane	C5
<i>Si j'ai du mal maulgré</i>	4	Sermisy	A10
<i>Si j'ai esté vostre amy</i>	4	Janequin	C4 - A20
<i>Si j'ai eu du mal ou du bien</i>	2	Anonyme	C5
<i>Si j'ai eu du mal ou du bien</i>	3	Ysore	C5
<i>Si je trépassé</i>	4	Régnard	C4 - A4
<i>Si la nature</i>	4	Anonyme	A21
<i>Si le lien se voit deffait</i>	4	Le Jeune	A1
<i>Si mon malheur</i>	4	Le Pelletier	C4 - C5 - A3 - A14
<i>Si mon travail</i>	4	Sandrin	A10
<i>Si par fortune avez mon cœur</i>	4	Certon	C4
<i>Si pour aymer</i>	4	Sandrin	A3
<i>Si vous l'aves</i>	4	Janequin	A7
<i>Si vous n'êtes en bon point</i>	4	Lassus	C4
<i>Sors de ton lit paré</i>	4	Du Caurroy	C4
<i>Sortez mes pleurs</i>	5	De Monte	A28
<i>Soubz les branches d'un beau may /</i>			
<i> Jolis mois de may / En la rousée de may</i>	3	Anonyme	A6
<i>Souffrir me convient</i>	5	Gombert	C6
<i>Souvent amour me livre</i>	2	Le Pelletier	C4 - C5 - A14
<i>Souvent amour me livre</i>	4	Le Heurteur	C4
<i>Soyons joyeux sur la plaisant' verdure</i>	4	Lassus	C1 - C6
<i>Sur la rousée fault aller</i>	4	Passereau	A1
<i>Sur l'aubépin qui est en fleur</i>	4	Janequin	C8
<i>Sur la verdure</i>	4	Clemens non Papa	C3
<i>Sur le joli jonc</i>	4	Passereau	A11
<i>Sur moy seigneur</i>	4	Bertrand	C4

<i>Sur tous regrets</i>	2	Gero	C5
<i>Sur tous regrets</i>	3	Pipelare	DES2
<i>Sus debout gentilz pasteurs</i>	4	Costeley	C4
<i>Suzanne un jour</i>	5	Millot	A1
<i>Suzanne un jour</i>	4	D. Lupi 2d	C2
<i>Ta bonne grâce</i>	2	Gardane	C4 - A14
<i>Ta bonne grâce</i>	4	Roquelay	A8
<i>Taire et souffrir</i>	4	Crecquillon	C2
<i>Tant que vivray</i>	4	Sermisy	C1 - C2 - A26
<i>Tant que vivray</i>	2	Gero	C5
<i>Tel en médit</i>	4	Mittantier	C5 - A10
<i>Tel qu'un petit aigle</i>	4	De La Grotte	C4 - A4
<i>Tirez soudain</i>	4	Le Moyne	A2
<i>Tous compagnons</i>	4	Anonyme	A9
<i>Tous les regrets</i>	4	Brumel	C2
<i>Tout ce qu'on peut en elle veoir</i>	3	Castro	C5
<i>Tout ce qu'on peut en elle veoir</i>	4	De Rore	A1
<i>Tout d'un accord</i>	4	Vassoris	A20
<i>Toutes les nuictz</i>	4	Janequin	C4 - C1
<i>Toutes les nuictz</i>	4	Costeley	A26
<i>Tout plain d'ennuy</i>	3	Appenzeller	A17
<i>Troys jeunes bourgeoises</i>	4	Le Heurteur	A6
<i>Trut avant, il faut boire</i>	3	Richafort	C5
<i>Tu as tout seul Jhan Jhan</i>	4	Janequin	C8 - C1 - C3 - A25
<i>Tu as tout seul Jhan Jhan</i>	4	D. Lupi 2d	C2
<i>Tu as tout seul Jhan Jhan</i>	5	Sweelinck	C6
<i>Tu disais que j'en mourrais</i>	4	Sermisy	C2
<i>Tyrcis vouloit mourir</i>	4	Anonyme	A1
<i>Un amoureux</i>	3	Bruhier	C5
<i>Un bien non débattu</i>	3	Le Jeune	C4
<i>Un bien petit de près</i>	5	Lassus	A26
<i>Un bon vieillard</i>	4	Certon	A10
<i>Un compaignon gallin gallant</i>	4	Passereau	A18
<i>Un enfant du ciel nous est né</i>	4	Du Caurroy	C4
<i>Une belle espousée</i>	4	Janequin	A7
<i>Une fillette bien gorrière</i>	4	Clemens non Papa	A7 - A10 - A22
<i>Une puce j'ai dedans l'oreille</i>	4	Le Jeune	A12
<i>Un jeune moine</i>	4	Lassus	C4
<i>Un jour Colin</i>	4	Janequin	A7 - A9
<i>Un jour estant seulet</i>	5	Le Jeune	A1
<i>Un jour que Madame dormait</i>	4	Janequin	C1
<i>Un jour Robin allait aux champs</i>	4	Sermisy	C2
<i>Un jour un gallant</i>	4	Certon	A9
<i>Un jour vis un foulon</i>	4	Lassus	C4
<i>Un laboureur</i>	4	Certon	A10
<i>Un mari sa femme bat tant</i>	4	D. Lupi 2d	C2
<i>Un moins aimant</i>	4	Certon	C2
<i>Un peu plus haut</i>	4	Passereau	A9
<i>Un seul désir ma volente</i>	4	Mornable	A10
<i>Va mirelidroque</i>	4	Passereau	A11
<i>Va-t-en regret</i>	3	Compère	DES2
<i>Vecy la dance barbary liry</i>	4	Vaqueras (Compère ?)	A6
<i>Ventz hardis et legiers</i>	4	Janequin	C8
<i>Vénus est par cent mille noms</i>	4	Costeley	C4 - A4
<i>Vion, viette</i>	4	Sermisy	A5 - A9
<i>Vive la marguerite</i>	3	Anonyme	A9
<i>Vive la serpe et la serpette</i>	4	Sermisy	A2
<i>Vivons folastres vivons</i>	4	Janequin	C8
<i>Vivons mignarde en noz amours</i>	4	Bertrand	C4
<i>Voici du gay printans</i>	4	Le Jeune	C4

<i>Voici du gay printans</i>	2	Sweelinck	C4
<i>Voici la saison plaisante</i>	4	Costeley	C4
<i>Voici le bois</i>	4	Janequin	C1
<i>Voici le printemps qui rit</i>	4	Du Tertre	C2
<i>Voici le verd et beau mai</i>	4	Mauduit	C4 - C1
<i>Vostre beauté qu'un chacun</i>	4	Certon	A1
<i>Votre Tarin je voudrais estre</i>	4	Mauduit	C4
<i>Voulez-vous donc toujours madame</i>	4	Bonnet	C4
<i>Vous en alles vous mon soucy</i>	4	Anonyme	A13
<i>Vous marchez du bout du pied</i>	3	Willaert	C5
<i>Vous me tuez si doucement</i>	4	Mauduit	C4 - C1 - C3 - A25
<i>Vous perdez temps</i>	4	Arcadelt	A26
<i>Vous perdez temps</i>	4	Sermisy	C1 - C2 - C3 - A10
<i>Vous perdez temps</i>	2	Mittantier	C5
<i>Vous pouvez</i>	3	Sweelinck	C6
<i>Vous que l'amour</i>	5	Le Jeune	A1
<i>Vous qui aimez les dames</i>	3	Castro	C5
<i>Voyant souffrir celle qui me tourmente</i>	3	Cosson	C5
<i>Voyant souffrir celle qui me tourmente</i>	4	Jacotin	A1
<i>Voyez le tort d'amour</i>	4	Sandrin	A10
<i>Voz huis sont ils tous fermez</i>	4	Godard	A6
<i>Vrai dieu d'amour</i>	2	Gero	C5
<i>Vrai dieu d'aymer</i>	4	Descaudin	A3
<i>Vrai dieu qu'amoureux ont de peine</i>	4	Lupi	A6
<i>Vrai dieu qui me confortera</i>	4	Bruhier	C2
 <i>Yeux qui guidez</i>	 3	 Sweelinck	 C6

**Photocomposition, Photogravure et Impression :
J.-N. MARTIN, TOURS**

Maquette de couverture : Atelier Paul BERTRAND

Graphie musicale : Jean-Pierre OUVRARD

Copyright © 1982

ISBN 2-904173-00-5. ASSECARM Bourgogne - ISBN 2-904174-00-1. ASSECARM Ile de France

N° d'Imprimerie : 5110 - Dépôt Légal : 3ème trimestre 1982

Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'U.R.S.S.

La vie chorale de notre pays connaît un essor considérable. Les organismes dont la vocation est d'aider à la promotion de ce renouveau proposent des activités de formation et de perfectionnement. Mais ils se doivent également de mettre à la disposition d'un public de plus en plus motivé des outils appropriés d'information et de documentation.

C'est dans ce but que le Centre d'Etudes Polyphoniques et Chorales de Paris éditait en 1981 un «Guide de l'édition de musique chorale».

Voici maintenant ce «Guide pratique de la Chanson polyphonique française du XVI^{ème} siècle», édité en commun par le Centre d'Art Polyphonique de Bourgogne et le Centre d'Etudes Polyphoniques et Chorales de Paris.

Avec cette publication, les deux Centres souhaitent inaugurer une collection d'études consacrées chacune à un problème particulier de répertoire, de style, d'interprétation.... L'ambition de cette série d'ouvrages est claire et bien délimitée: sur chaque sujet choisi, faire appel à un spécialiste reconnu, et lui demander de condenser, dans une synthèse d'accès facile, tout ce qui peut guider et éclairer le Chef de chœur -qu'il soit professionnel, enseignant, ou amateur- dans sa pratique quotidienne de l'art choral.

Jean-Pierre Ouvrard, Maître-Assistant au Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours, fait ici l'inventaire des questions de fond que doit se poser tout interprète de la Chanson Française du XVI^{ème} siècle: plutôt que d'y apporter des réponses décisives, il préfère aider chaque interprète à apporter sa réponse personnelle, à la lumière de l'état actuel des recherches: exécution en grand ou en petit ensemble? «a cappella» ou avec instruments? primauté de la musique ou du texte? problèmes d'interprétation concernant le tempo, le rythme, les phrasés, les altérations, l'ornementation... toutes ces questions sont posées très concrètement à l'aide de nombreux exemples musicaux. En outre, grâce à une documentation fournie sur les étapes historiques de la chanson de la Renaissance, sur ses différents genres, sur les sources, sur les éditions modernes, tant musicologiques que pratiques, et grâce à une abondante liste de titres, l'interprète sera en mesure d'enrichir et de renouveler considérablement son répertoire.